Das Dämonische als Stilform in den literarischen Werken E. Th. A. Hoffmanns.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

bei der

Hohen philosophischen Fakultät der Königl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht von

Olga Randt.

Teildruck.

Leipzig-Reudnitz
Druck von August Hoffmann
Spezialdruckerei für Dissertationen
1912.

Genehmigt auf Antrag
der Herren Professoren Muncker und Paul.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Die vieldeutige Erscheinung des Menschen und Künstlers E. Th. A. Hoffmann bietet für die Psychologie, die Literaturgeschichte und Ästhetik eine ungewöhnlich reiche Fundstätte umfangreicher Aufgaben. Um ihrer Erscheinung gerecht zu werden, sie historisch bewerten und einreihen zu können, ist die Literaturgeschichte gerade im Falle Hoffmann auf einander ergänzende Verfahren hingewiesen, die in den Biographien von Ellinger und Sakheim, Einzelstudien[1]) und Spezialarbeiten[2]) sich bereits lebhaft betätigt haben.

Dennoch sind noch manche Gebiete im besonderen und im einzelnen unausgefüllt, von denen aus sowohl die Persönlichkeit präziser beleuchtet, als auch allgemeine Gesichtspunkte gewonnen werden könnten: Die zeichnerische und malerische Begabung, das Verhältnis zur Naturphilosophie der Zeit in vollem Umfang, die literarische Nachwirkung nach allen Richtungen der Persönlichkeit. Ich habe mir im folgenden die Aufgabe gestellt, eine bezeichnende Eigenschaft der Hoffmannschen Dichtung —

---

1) Richard Schaukal: „E. Th. A. Hoffmann" Bd. 12 der „Dichtung"; der Aufsatz von F. Poppenberg gelegentlich der Besprechung des Kreislerbuches von Hans v. Müller: „E. Th. A. Hoffmann-Spiegelungen"; die Kapitel in Ricarda Huchs „Ausbreitung und Verfall der Romantik" (Leipzig 1908) über E. Th. A. Hoffmann und Nachtseiten der Literatur.

2) Dr. Karl Schaeffer: „Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. Th. A. Hoffmanns literarischem Schaffen, Marburg 1909, Beiträge zur deutschen Literatur-Wissenschaft Bd. 14; Ernst Glöckner: „Studien zur romantischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E. Th. A. Hoffmanns", München 1909, Dr. med. Otto Klinke: „E. Th. A. Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkt eines Irrenarztes, Braunschweig und Leipzig 1904 und die umfassende Arbeit von Paul Margis: „E. Th. A. Hoffmann, eine psychographische Individualanalyse" 4. Beiheft zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung, Leipzig 1911, die mir erst beim Abschluß meiner Arbeit vorgelegen hat.

eben weil sie tief im Persönlichen ruht — als Stilform zu betrachten und zu bewerten.

Diese Eigenschaft aus der Psyche des Dichters Schritt für Schritt abzuleiten, glaubte ich mir ersparen zu dürfen, denn gerade alle früheren Arbeiten haben das Dämonische als Gehalt der Dichtung Hoffmanns und charakteristisches Symptom seines Stils von jeher mit seiner Persönlichkeit in Beziehung gesetzt, und die jüngste fachmännische psychologische Arbeit faßt alle derartigen Versuche zusammen. Von der formal-ästhetischen Untersuchung aus brauche ich daher auf die Persönlichkeit nur in einzelnen Punkten hinzuweisen. Eine Übersicht über die seelischen Inhalte und Beziehungen, die der Begriff des Dämonischen bei E. Th. A. Hoffmann umspannt, mußte ich aber im Sinne meiner Aufgabe[1]) vorausschicken, eine Übersicht, aus der das Bild des Menschen Hoffmann von selbst erwächst. — Ich gehe zunächst auf die Vorstellungen von Begriff und Wesen des Dämonischen überhaupt ein.

Entwicklung des Begriffs aus der Vorstellung vom „Dämon".

Die Entwicklung des Begriffes des Dämonischen aus dem Naturmythus, namentlich der griechischen Antike und einer entsprechend vergeistigten Vorstellung, die auf den Menschen übertragen wurde, ist bekannt. Sie ließ den an und für sich vielfach gespaltenen Begriff vom Dämon und den Dämonen zu dem allgemeinen einer übersinnlichen oder eigentümlich bedingten, übergewaltigen Macht zusammenfließen und in Leben und Kunst als ein bestimmtes Prinzip in symbolischer Fassung eingehen. Es bedürfte einer Untersuchung für sich, dieser Entwicklung und ihrer Psychologie im einzelnen nachzugehen, und es liegt in dem Begriff eine Unendlichkeit, die sich nicht auf eine Formel bringen läßt. So halte ich an zwei Merkmalen fest. Das Dämonische ist seinem Ursprung nach stets ein Prinzip der gesteigerten Kraft:

[1]) Stil ist ja überhaupt nicht bloß Form, sondern spiegelt die seelischen Inhalte des fühlenden und schauenden Betrachters, sein Verhältnis zu den mannigfaltigsten Erscheinungen des Lebens wieder, wie E. Elster in seiner Stilistik auf S. 9, 2. Bd. d. Prinzipien d. Literaturwissenschaft, Halle 1911, sagt.

Beseelung, d. i. Steigerung. (Nach Wundt läßt sich die Beseelung in der Weise differenzieren, daß schon freundliche oder feindliche Gesinnungen in den Naturdämon verlegt werden.)

Auch eine „Dämonisierung" des Menschen setzt an den Punkten ein, wo eine besondere Begabung, eine besondere Kraft sich kund tut, und in solcher Beziehung gehört der Begriff in die Reihe der Produkte deutender Phantasie überhaupt, wie Vorstellung und Begriff der „Seele"[1]) des dichterischen und prophetischen Genius, Umschreibungen, wie die innere Stimme des sittlichen Taktes, das „Daimonion" des Sokrates.

Ist aber für die Vorstellung des Naturdämons an sich, die ja kein mythologisches System voraussetzt, das Diffuse, Individualitätslose charakteristisch[2]), so ist verständlich, daß auch da, wo der Standpunkt über religiöse Einzelformen längst hinaus ist, die Vorstellung vom Dämon und vom Dämonischen noch verwendet wurde. So klingt denn auch bei Plato die Vorstellung vom Dämon nach, wo ein höheres Prinzip im Menschen gekennzeichnet werden soll: Timäus 10a „die Idee als Dämon hat Gott jedem gegeben, diese wohnt über der Höhe unseres Leibes" (cf. auch Republik 10, 617).

Allgemeine Beziehung zur Religion und zur Kunst.

Im allgemeinen gefaßt führt also der Begriff zur Religion als Streben nach dem Übersinnlichen, Unendlichen, Vollendeten, als Beseelung und Steigerung der Beseeltheit im Drang der Einfühlung zur Kunst. Zugleich wurzelt in ihm der erste tragische Konflikt, man kann sagen die Urform des Tragischen, die schließlich wieder aller Kunst ihrem Wesen nach, vor allem aber der

---

1) Als unsichtbares Abbild wird sie ja empfunden, als zweites Ich, Doppeltgänger des Lebenden, aus dem auf einem scheinbaren Doppelleben beruhenden Vermögen der Ekstase heraus, und eine bedrohliche Macht schreibt ihr ja als abgeschiedener Seele" der primitive Glaube aller Naturvölker zu, in dem sie als Nachtgespenst, „Dämon" in den Totenkulten verehrt und besänftigt wird. (S. E. Rhode's „Psyche", Tübingen 1910, Seite 6—8, Seite 11—12, Seite 17 Zeile 4).

2) Nach Wundt; der Dämon kann bald hier, bald dort sein, im Quell, im Baum, Fluß, aber nie ist er derselbe.

Poesie, zugrunde liegt: die Verquickung des Endlichen mit dem Unendlichen.

Das Dämonische ist ein zwiespältiges Prinzip im Sinne einer kosmischen Irrationalität.

Spricht sich aber in der Verbildlichung innerer Kräfte, wie im „Daimonion" des Sokrates, im dichterischen Genius die vielleicht unbewußte Erkenntnis eines irrationalen, mystischen Ursprungs aus, so ist der Begriff des Dämonischen, wie er auf einzelne Menschen angewandt wird, seinem ganzen Wesen nach bestimmt durch die Vorstellung elementarer, dunkler Grundkräfte, die in ihnen selbst wohnen, aber weit über sie hinauswachsen. Denn ungeheuer an Umfang und Intensität, entziehen sie sich einer wirklich planvollen Beherrschung durch die betreffenden Menschen. Sie bedeuten vielmehr recht eigentlich deren Schicksal, fassen sich zu einer zwingenden Macht zusammen, die einzelne Entscheidungen sowohl, als überhaupt eine von der Vernunft und der Einsicht schon vorgezeichnete Lebensbahn immer wieder durchkreuzt. (Auch eine in diesem Sinne gesteigerte Grundkraft, etwa eine Leidenschaft ist dämonisch.) So möchte ich als zweites entscheidendes Merkmal des vergeistigten Begriffes das Widerspruchsvolle, Zwiespältige festhalten, aber im Sinn einer kosmischen Irrationalität. Denn wollte man diese Vorstellung tiefer begründen, so konnte es nur durch die Beziehung in einen kosmischen Zusammenhang geschehen. So faßt Goethe den Begriff in „Wahrheit und Dichtung" als Ausdruck seiner durch persönlichstes Gefühl bestimmten Natur- und Weltbetrachtung: Goedeke, VI. Bd. 20. Buch, S. 568: „Er glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte. Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohltätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn

es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe undurchdringbar, es schien mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten . . . Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen." In einem Teil oder als Ganzes kann diese Kraft von einem Menschen aufgenommen werden — wo aber das irrationale Wesen im endlichen Gefäß tätig ist, oder auch von außen einwirkt, ist seine Wirkung meist zerstörend: „Obgleich jenes Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestieren kann, ja bei den Tieren sich aufs Merkwürdigste ausspricht, so steht es vorzüglich mit dem Menschen in wunderbarstem Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung, wenn nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag halten könnte . . . Am furchtbarsten erscheint dieses Dämonische, wo es in irgendeinem Menschen überwiegend hervortritt . . . Eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente . . . . sie sind durch nichts zu überwinden, als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen." (Seite 569—570.) So sagte ja auch Goethe von sich selbst, daß das Dämonische zwar nicht in ihm gelegen hätte, aber daß er ihm unterworfen gewesen wäre.

Das Dämonische im engeren Sinne.

Wir hatten den Begriff des Dämonischen bis zu seinem eigentümlichen Charakter gesteigerter, aber zweideutiger Machtfülle verfolgt und seine höchste philosophische Ausdeutung kennen gelernt. In der engeren und alltäglichen Bedeutung werden die verhängnisvollen Wirkungen zu bewußt schaffenden bösen Prinzipien. Eine solche Zuspitzung auf das Teuflische war ja auch ganz allgemein in der Vorstellung von den feindlichen Naturdämonen und der primitiven Vorstellung von der Seele als „Dämon" schon angedeutet worden. Hoffmann selbst wendet in diesem engeren Sinne das Wort „dämonisch" an, wenn er von dem Kampf „der himmlischen und dämonischen

Mächte" spricht, von „dem dämonischen Mißbrauch" der Musik, aber er benutzt auch die Vorstellung vom sokratischen Dämon und vom Dämon überhaupt[1]), wenn er scherzhaft den „bösen Dämon" des Schauspieldirektors nennt[2]) oder eine Seeleneigenschaft charakterisiert[3]); auch die „innere Stimme", der Schubertsche „versteckte Poet"[4]), gehören in den Zusammenhang dieser Ableitung.

Symbolische Endpunkte des Dämonischen.

Das Dämonische läuft in zwei symbolische Endpunkte aus, die schwarze und die weiße Magie. Die schwarze Magie, das Werk des Bösen, die weiße Magie, eine irdisch-überirdische Erfüllung und Erlösung, ein Triumph über alle Irrationalität des Kosmos hinaus (magischer Idealismus), mag sie nun sichtbar eine neue irrationale phantastische Welt erschaffen oder innerlich das Wesen aller Kunst bekunden und so empfunden werden.

Umfang des Dämonischen bei Hoffmann.

In E. Th. A. Hoffmanns literarischen Werken findet das Dämonische in seiner engeren und in seiner allgemeinen und kosmischen Bedeutung vielgestaltigsten Ausdruck; eine Vielgestaltigkeit, aus der sich Übergänge in Form und Inhalt vom Phantastischen zum Realistischen, der reinsten Magie zur schwärzesten, der höchsten Entzückung zur tiefsten Schauerlichkeit ergeben. Die umfassende Kunstform ist die unbegrenzteste epische: Erzählung, Novelle und Märchennovelle. Die seelischen Inhalte und Gebiete, die von der dämonischen Auffassung durchdrungen sind, sondere ich nach drei typischen Gesichtspunkten: 1. Das Dämonische auf dem Gebiet der Weltanschauung, 2. Das Dämonische als rein poetische Anschauung, resp. auf dem Gebiet des rein Phantastischen, 3. Das Dämonische auf dem Gebiet der magnetisch-pathologischen Phänomene. Es kann sich innerhalb meiner

---

1) S. Werke VII, 67; XIII. 139, auch VII, 128.

2) M. IV, 9.

3) Kater Murr W. X., 68—71.

4) Werke Bd. VII, 89, Bd. XIV, 206.

Aufgabe nicht um eine Quellenkritik und Untersuchung dieser Inhalte im einzelnen handeln, sondern nur um eine Feststellung und leichte Einreihung. Um so mehr darf ich diesen Teil kurz behandeln, als er naturgemäß sich mit den vorliegenden Darstellungen über Hoffmanns Schaffen berühren muß.

Inhalte, die der Begriff des Dämonischen bei Hoffmann aufnimmt.

Die dämonische Weltanschauung.

Eine „dämonische Weltanschauung" in Hoffmanns literarischen Werken läßt sich konstruieren aus der Einheitlichkeit bestimmter, sich wiederholender dichterischer Motive und Problemstellungen, sowie aus einer Bewertung der Phänomene, die eine natürlich systemlose, emotional gerichtete Weltanschauung umfaßt, im Munde dargestellter bedeutungsvoller Personen. — So ziehen sich als dämonische Prinzipien durchs Leben der Widerspruch, der aus ihm selbst hervorgeht, und die Einwirkung einer übersinnlichen, unergründlichen Macht. Diese übersinnliche Macht offenbart sich in der Natur als Magnetismus und in allen Erscheinungen der Nachtseite, wird symbolisch in der Religion als mystisches Fatum erkannt und offenbart sich wieder im Wesen der Kunst als metaphysische Irrationalität. In bezug auf die Musik ist dieses Übersinnliche, Irrationale in einen tieferen Zusammenhang mit der gesamten Natur gebracht, über den sie dann freilich auch wieder hinausführt. Immer trägt diese Macht in ihrer Wirkung auf den Menschen die Möglichkeit des Verderbens, der Zerstörung in sich im Sinn der Elixiere: „Es wurde mir klar, daß nicht ich, sondern die fremde Macht, die in mein Wesen getreten, alles das Ungewöhnliche bewirke, und ich nur das willenlose Werkzeug sei, dessen sich jene Macht bediene zu mir unbekannten Zwecken." Orakelhaft und widerspruchsvoll entspricht dieses Fatum der kosmischen Bedeutung, die Goethe dem Begriff des Dämonischen gibt, nur daß hier alles bewußter, persönlicher — Teleologie ist[1]).

---

1) M. II. Elix. S. 156, 210.

Eine tiefe mystische Kraft sah Hoffmann in der Natur, die über die gewöhnliche Auffassung hinaus alle ihre Erscheinungen mit einem besonderen, potenzierten, geheimnisvollen Leben beseelt, gleichsam magisch durchglüht. Ein Teil ihrer Wirkung wird im Magnetismus offenbar [1]). Die organische Verwandtschaft und Einheit in der Natur ist ihm geistige Durchdringung, von der eine Allbelebung und Allverschwisterung ausgeht. Es ist eine Naturauffassung, die Elemente Schellings, der „Lehrlinge von Sais" des Novalis und der Natursymbolik G. H. Schuberts mischt [2]).

„Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höheren Sinns, der alle Wesen zu höherem Leben entzündet," ist aber der heilige Zweck aller Kunst [3]). Liegt nun schon bei der gesteigerten Naturauffassung etwas Irrationales in dem eigentlichen Gegenstand der Darstellung für jede Kunst, so deutet Hoffmann noch viel tiefer das ganze Wesen der Kunst irrational, indem er einerseits die Regeln der Technik selbst im letzten Grunde als wunderbar und unerklärlich empfindet, andererseits wieder die Unzulänglichkeit jeder Technik gegenüber dem darzustellenden Ideal erkennt. In der „Jesuiterkirche" wird in dem Geschick des Helden verkörpert, wie endlich dieses Streben nach dem Höchsten selbst den Künstler in einen Kampf übermenschlichen Ringens wirft zwischen einem reinen, wahren und einem trügerischen Ideal.

In noch viel höherem Grade überträgt sich diese Auffassung von der Irrationalität der Kunst auf die Musik. Wie die Musik ihrem Wesen nach schlechthin Kunst des Unendlichen ist, in die

---

1) Siehe Magnetiseur, M. I., S. 223.

2) Jahrbücher der Medizin als Wissenschaft von Marcus und Schelling, I. Bd., Tübg. 1806, speziell „Aphorismen" von Schelling S. 64, P. 209: „Wie nun keine Welt ist, die an sich real wäre, so auch notwendig keine, die an sich ideal, da sie es nur im Gegensatze sein könnte: sondern alles ist dasselbe dem Wesen nach, nämlich unendliche Affirmation Gottes. Dasselbe, was Du dort als Erde zerfallen, als Kristall anschießen, als Metall sproßen oder als Pflanze und Tier sich ausbreiten siehst als lebende Glieder, dasselbe regt sich auch hier in eigentümlicher Bildung, nur als Position auch erscheinend, da es dort unter dem Siegel des Seins beschlossen schien".

3) Jesuiterkirche M. Bd. III, 124 und 125.

Tiefen des Geisterreichs führt[1]), die unermeßliche Kraft des Universums ausströmt[2]), magisch emporführt und dämonisch vernichtet[3]), habe ich hier nur anzudeuten[4]). Aus dieser letzten Bedeutung heraus ist sie die eigentliche Sprache der Schicksalstragödie, Verkünderin der geheimnisvollen dunklen Macht selbst (Werke VI. 88).

Widersprüche, die aus dem Leben selbst hervorgehen, kosmischer Untergrund.

Wir hatten das Wirken einer übersinnlichen Macht zweideutigen Charakters in jeweilig entsprechender Abstufung und Differenziertheit auf dem Gebiete einer symbolisch-mystischen Religionsdurchdringung, der Auffassung von der Natur und der Kunst verfolgt. Aber auch in spezifisch feindseliger Wirkungsweise erscheint die übersinnliche Macht. Sie ist das „rein teuflische Prinzip, das überall geschäftig ist, giftiges Unkraut in den schön blühenden Weizen zu säen," scheint das beseelende Prinzip aller der gewaltsam niederdrückenden Schicksale — auch wo dieses Geschick durch Verbrechen verschuldet ist — das übersinnliche Symbol aller der Widersprüche zu sein, die Hoffmanns subjektive Betrachtung aus dem Leben hervorgehen läßt[5]). Diese beruhen aber im letzten Grunde auf der Wechselwirkung unseres Lebensprozesses von innen nach außen und von außen nach innen, die der mit höherem Sinn ausgestattete Mensch wohl als notwendig erfaßt, zugleich aber als feindselig empfindet. Denn „sein Daseinsrahmen ist ihm zu schmal, er will sich durchaus nicht mit dieser Welt abfinden lassen, er verlangt etwas zu sehen aus einer anderen, die des Körpers nicht bedarf, um sich zu offenbaren." (W. X. 148). Aus dieser Wurzel entspringt der Schöpfergeist des Künstlers, das Wunderbare und das Ge-

---

1) Über Mozart, M. I, 56.

2) Beethoven's Instrumentalmusik, M. I, 57.

3) Ombra adorata, M. I, 45.

4) Die ausführlichen Arbeiten von Glöckner und Schäffer haben diese Untersuchungen abgeschlossen

5) Siehe Jugendbriefe bei Hitzig, I, 142, 146, auch die Charakteristik im Anhang S. 28 und bei Funck S. 43.

spenstische gemeinsam; „das Gefühl der äußeren Welt ohne deren körperliche Berührung“[1]), das Streben nach unsinnlichem, geistigem Reiz, wie Novalis sich ausdrückt[2]). — Man weiß, daß Hoffmann als eigentlich dämonische Naturen eine aktiv gerichtete und eine passive darstellt. Der aktive Typus ist der Meister der Natur, der zum Verbrecher wird, weil er mit der göttlichen Weltordnung selbst in Zwiespalt gerät, sich die Herrschaft über das Lebensprinzip anmaßt (Alban, dänischer Major, O. Malley und Don Juan); seine Stellung zur Außenwelt bezeichnet die schneidendste Ironie. — Der passive Typus ist die im höchsten Sinn reizbare Künstlernatur, deren Inneres selbst ein kosmischer Zwiespalt verzehrt und zerstört. (Beispiele Kater Murr X, 71, 67; cf. Hitzig Bd. I, S. 54, 188, 142 u. 146: „Zwei Menschen haben eine Hölle in meine Brust geworfen, welche unaufhörlich brennt.“) Nur in den Momenten des Schaffens empfindet der Künstler eine vorübergehende Befriedigung, eine göttliche Kraft durchströmt ihn in beseligendem Kraftgefühl, aber diese Stimmung vermag er weder dauernd in der Wirklichkeit zu befestigen und so dem Leben positive Werte abzuringen, noch ist das Innere, dem sie entströmt, stark genug, um wahre, große Kunstwerke zu erschaffen (Kreisler. I, 21). Naturgemäß steht er in höchstem Kontrast zur Außenwelt, der ewig-kalten, die er nie dauernd durch seine glühenden inneren Erscheinungen zu entzünden vermag (vgl. Hitzig S. 78); und aus diesem doppelten Zwiespalt wächst ein quälerischer Selbstgenuß in dem Sinn, wie die Prinzessin Hedwiga im „Kater Murr“ es ausdrückt: „Nur in dem Zwiespalt der feindlichsten Empfindungen geht das höhere Leben auf“, eine bittere Ironie, die sich in die Groteske hüllt, und freilich auch in ihr gesundet. (Kreisler: W. X, 209, Krespel: W. VI, S. 43). Um ein Bild des Novalis zu gebrauchen, verhält sich der Hoffmannsche Mensch zur Außenwelt in einem ewigen Einschluckungsprozeß — aber die Empfindungen, die da „fressen“,

---

[1]) M. Klinger, Malerei und Zeichnung.

[2]) Hang zum Wunderbaren und Geheimnisvollen ist nichts als Streben nach unsinnlichem, geistigem Reiz. W. III, Ausgabe von Minor, Jena 07, S. 103 P. 462.

richten sich nach innen und verzehren sich selbst (Novalis W. IV, S. 218).

Es erfährt aber dieser Zwiespalt eine unmerkliche Erweiterung und Vertiefung: von Don Juan heißt es M. I, 100: „Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitterer Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeigeführten bürgerlichen Vereinigung auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn . . .“ In diesen Worten liegt ein allgemeines, wenn auch höchst persönliches Werturteil. Denn E. Th. A. Hoffmann faßt die Liebe der Geschlechter, wo er sie wirklich sehr ernst nimmt, als eine dämonische Gewalt, in der ein Teil den andern aufzehrt: Diese Liebe, „von deren Höhe der bodenlose Abgrund des rettungslosen Verderbens hinabgähnt“, „die mit verräterischer Waffe vernichtet, statt zu beglücken“ [1]). Er kennt nicht das persönliche, wahrhaft innerliche „du“, das gerade die heftigste Leidenschaft ermöglicht, vermag es nicht in der Leidenschaft festzuhalten [2]). Und so ist irdische Liebe der höchste tragische Betrug der unendlichen Sehnsucht des Inneren, die nur als himmlische Verheißung in uns wohnt.

Ebenso deutet sich eine allgemeine Wertung an im „Meister Floh“ W. XII, S. 75: „Keine Erscheinung paßte zu der anderen und in der bangen Klage brustzerreißender Wehmut . . . schien sich die Dissonanz der Erscheinungen auszusprechen.“ Und wenn auch im Sinn der Naturanschauung G. H. Schuberts [3]) hinzugefügt ist: „Doch eben diese Dissonanz verherrlichte nur noch mehr die tiefe Grundharmonie, die siegend hervorbrach und alles, was entzweit geschienen, vereinigte zu ewiger namenloser Lust,“ so klingt doch die Symbolik des Märchens in Ent-

---

[1]) W. X., S. 142, 267, vgl. die Stellen in den Elix. M. II, 82 und 83 und im „Berganza“. M. I. 159.

[2]) Man halte dagegen Novalis in seinen Fragmenten Bd. II, S. 197, P. 64 und Bd. III, S. 102: „Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte, das Amen des Universum“, auch Bd. II, S. 146, P. 4 und S. 286, P. 334.

[3]) Symbolik des Traumes S. 32—35, siehe auch das obige Zitat aus Schellings Jahrbüchern.

sagung aus. Das Schicksal der sonderbaren Liebenden aber, des Georg Pepusch und der Dörtje Elverdink, verkörpert ja so charakteristisch für Hoffmanns Auffassung in ganz besonders kapriziöser Darstellung die Ideale Schuberts von der Verschwisterung der Liebe und des Todes in der Symbolik der Natur [1]).

Eigentümliche Fragestellung gegenüber dem Wahnsinn.

Der sichtbarste Zwiespalt entwickelt sich im geisteskranken Menschen, und es liegt wiederum in der Hoffmann eigentümlichen Fragestellung eine bestimmte, negative Bewertung der Wirklichkeit: „Berganza" M. I, 131: „In gewissem Sinne ist nur jeder irgend exzentrische Kopf wahnsinnig, und scheint es desto mehr zu sein, je eifriger er sich bemüht, das äußere matte tote Leben durch seine glühenden inneren Erscheinungen zu entzünden" .... „Das Delirium dieser Krankheit ist der Traum eines anderen Seins, ein Traum, aus dem man gewiß nicht schmerzlich im Jenseits erwacht." Bezeichnend ist gewiß, wie Hoffmann seinem Rat Krespel in tieferer Bedeutung die überwertigen Vorstellungen eines Wahnsinnigen, wie er sie in Reils „Archiv" vorfand [2]), in den Mund legt: „Halten Sie diese Ausbrüche des Schmerzes, der mich mit Todesmartern zerreißt, nicht für Wahnsinn, aber es geschieht nur deshalb, weil ich mir vor einiger Zeit einen Schlafrock anfertigte, in dem ich aussehen wollte wie das Schicksal oder wie Gott" ...... Gerade die höchste magische Machtentfaltung geht ja als das ideale Kunstprinzip von dem Märtyrer — Seher Serapion aus, als dem im Wahnsinn von der „Duplizität unseres irdischen Seins" Befreiten!

Das Dämonische als poetische Anschauung.

Aus solcher dualistisch verneinender Lebensdurchdringung erhebt sich als positiver Wert die geläuterte Ironie, wie sie sich

---

[1]) Symbolik S. 30, Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft S. 70, 248.

[2]) Nachweis bei Ellinger in seiner Neuausgabe der Elix. Berlin 1907, Einleit. S. 8.

in der Person des Signor Formica verkörpert. Sie ist die „klare Anschauung des Lebens, die jenen Scherz gebiert, die schönste Gabe der Natur, die sie aus der reinsten Quelle ihres Wesens schöpft" (X. 209).

Als solche hat sie den teuflischen Hohn des Verbrechers und Übermenschen (Ignaz Denner, Alban, O. Malley) und jedes feindselige Schicksal überwunden. Darum bleibt aber der Erkenntnis doch ihr ernster, pessimistischer Grundton.

So ergibt sich aus einer tief persönlichen Entwicklung heraus bei E. Th. A. Hoffmann die Analogie zur romantischen Doktrin der Ironie in manchen Punkten. Ihre Folie: der Widerstreit des Endlichen mit dem Unendlichen, ihr Wesen: klares Bewußtsein, ihre Form: jene sokratische Mischung von Scherz und Ernst[1]). Aus ihr entspringt die reine Poesie und die reine Magie. Ich weise hier auf das hin, was ich in der Einleitung über die weiße Magie als symbolischen Endpunkt des Dämonischen gesagt habe: Erfüllung und Erlösung in einer willkürlich gebrauchten Sinnenwelt, die von dem höchsten künstlerischen Bewußtsein als von einem gewaltigen Hexenmeister regiert wird. Sie verkörpert „jene Einheit der Betrachtung und des Witzes, vermöge deren sich der Künstler über die Einheit und den Gegensatz von Idee und Wirklichkeit vollkommen klar ist." Denn aus diesem Gesichtswinkel muß die Gegeneinanderbewegung von Phantasie und Wirklichkeit, müssen alle jene Lindhorste, Prosper Alpani, aber auch friedlich wirkende Revenants der „Brautwahl", wirklich-unwirkliche Figuren der „Sylvesternacht", der Märchen und der phantastischen Erzählungen angesehen werden. — Innerlich wird die reine Poesie und Magie aus dem echten „magischen Idealismus"[2]) erschlossen, der Kraft des wahrhaft poetischen, kindlich ahnenden Gemütes, der sich die Pforten des romantischen Geisterreichs, des „Dschinnistan voller Herrlichkeit" auftun. Es ist ein Reich, dessen Offenbarung und dessen Wesen Musik ist[3]), das zugleich aber alle Kunst umfaßt (Schluß des

---

[1]) Vgl. R. Schmidt, E. Solgers Philosophie, Berlin 1841, S. 63.

[2]) Die Formulierung des Novalis, s. Anmerkung 3.

[3]) Novalis gibt dieser Auffassung in seinen Fragmenten gleichsam die ein für allemal giltige Theorie, philosophische Begründung und innige Ver-

Don Juan und des goldenen Topfes). Und auch da, wo die Magie einmal wirklich gegeben ist, wahrt sich ihr symbolischer Charakter in derselben Weise (Meister Abraham im Kater Murr). — In der „Prinzessin Brambilla" hat Hoffmann die höchste Vollendung einer wechselseitigen Durchdringung von Humor und Magie symbolisiert.

Schwarze Magie.

Es nimmt aber auch im Phantastischen die rein poetische Anschauung das Dämonische als Verkörperung des bösen Prinzips und seiner Wirkungsweise auf. Denn wie aller Betätigung der dichtenden Phantasie überhaupt, so liegt auch dieser bestimmten Richtung eine „magische Machtentfaltung" des Geistes zugrunde, und gerade für Hoffmann mochte diese Richtung besonders befreiend sein. Es entspricht dem „inneren Sinn" der Serapiontiker, den Teufel, wie er im Volksglauben lebt, mit allen seinen Attributen und Requisiten, Gestalten der niederen Mythologie, in grobsinnlichem Verstande zum Träger dämonischer Handlung zu machen. Unter welchen Gesichtspunkten und mit welcher Wirkung dies geschieht, werde ich in den Kapiteln über Hoffmanns Technik zeigen. Ich werde dann auch die Vermischung dieser Elemente mit denen anderer Stoffgebiete, die ebenfalls zu dem planvollen Wirken des bösen Prinzips innerlich hinüber führen können, auf ihre ästhetische Wirkung hin näher untersuchen. In besonders hohem Maße findet eine solche Vermischung auf dem Gebiete des Magnetismus und der pathologischen Phänomene statt, das mir für die inhaltliche Feststellung noch zu betrachten übrig ist. Zu seinem Verständnis in den Schriften E. Th. A. Hoffmanns schicke ich eine kurze Übersicht über die Lehre vom Magnetismus und die in ihren Bereich gezogenen Probleme voraus. . . . .

Stellung Hoffmanns zum Magnetismus, theoretisch und praktisch.

E. Th. A. Hoffmanns Stellung dem Magnetismus gegenüber

---

bindung: Fragmente Bd. III, S. 46, P. 233; II, S. 199—200; III, S. 210, P. 262; II, S. 308—309; II, S. 267; II, S. 201.

läßt sich aus seinen Werken klar erkennen (W. VII, 11—13): „Ich gebe dir zu, daß die Lehre vom Magnetismus, die ganz in das Gebiet des Geisterhaften hinüberstreift, einen unendlichen Reiz hat für jeden poetisch Gesinnten. Wer mag vermessen eindringen wollen in die tiefsten Geheimnisse der Natur, wer mag erkennen, ja nur deutlich ahnen wollen das Wesen jenes geheimnisvollen Bandes, das Geist und Körper verknüpft und auf diese Weise unser Sein bedingt . . .

Aber gewiß ist es auch, daß solch ein Zustand irgendeine Abnormität in dem Verhältnis des psychischen und physischen Prinzips voraussetzt. — So soll ja auch der Magnetismus nur durch irgendeinen krankhaften Zustand des Körpers indiziert werden . . ." (M. III, 182): „Und überhaupt bitte ich meine Andeutungen für nichts anderes zu nehmen, als eben nur für Andeutungen, denen ich noch hinzufüge, daß ich keineswegs an unbedingte Herrschaft eines geistigen Prinzips über das andere glauben, sondern vielmehr annehmen will, daß entweder irgendeine Abhängigkeit, Schwäche des inneren Willens, oder eine Wechselwirkung stattfinden muß, die jener Herrschaft Raum gibt. — Mit einem Wort, nur geistige Krankheit, die Sünde macht uns untertan dem dämonischen Prinzip." — Offenbart sich in diesen Auseinandersetzungen eine streng naturwissenschaftliche Ansicht, die sich in ihrer scharfsinnigen Ableitung noch mit der modernen Psychiatrie berührt, so entspricht es doch der tief im Geheimnisvollen Nahrung suchenden Psyche des Dichters, daß die okkultistische Auffassung als Frage und Problemstellung immer wiederkehrt, und daß sie bei der Darstellung derartiger Phänomene durchaus in die physiologisch-psychologische Auffassung eindringt oder sich an deren Stelle setzt [1]).

---

[1]) S. die persönlichen Zeugnisse für Hoffmanns Aberglauben in Hitzigs Biographie, I. Teil S. 210 und im Anhang S. 28—29; man vergleiche auch die Erzählung aus Oehlenschlägers Lebenserinnerungen bei Griesebach I, Einleit. LXXII. — Selbstzeugnisse sind im Kater Murr X, 86 und im „Elementargeist" XIII, 150—151 und in den Jugendbriefen vorhanden, vor allem in der Nachwirkung der Lektüre des „Genius" von Große: auf Seite 37 ist die Halluzination der Erscheinung des Genius schon durch den charakteristischen Zustand des Delirierens vor dem Einschlafen eingeleitet; dann zeigt

Ein mystisches Element ist ja von vornherein in der noch unerforschten Wirkungsweise psychischer Kräfte gegeben. Und so besteht die „Dämonisierung“ der in den Magnetismus gehörigen Erscheinungen bei Hoffmann in ihrer zerstörenden Wirkung und der Steigerung ihrer eigentlichen Machtsphäre. Zur Darstellung gelangen: Die Einwirkung eines psychischen Prinzips im weiteren Sinne und die erhöhten Kraftwirkungen des Seelenvermögens im Traum und Somnambulismus. Wenn beispielsweise im „Magnetiseur“ (der höchsten Steigerung), der Magnetismus als Mittel aufgefaßt wird zur Herrschaft über das „geistige Prinzip des Lebens“, einer Gottgleichwerdung durch Vernichtung unzähliger unterjochter geistiger Prinzipe, so ist eben diese „neue Seite“ des Magnetismus' das Dämonische, ja direkt Teuflische: Alban wirkt als hämischer Satan, wenn er auch nicht Satan ist[1]).

Es spricht sich in dem Aufsuchen dieser Seite und dem Hinarbeiten auf diese Wirkung die wirklich bezeichnende Auffassung aus. Sie widerspricht nicht der theoretischen Ansicht. Wo Hoffmann als Arzt und bestimmt veranlagter Mensch weitere Wirkungen des Magnetismus vermeiden würde, sucht er sie als serapiontischer Dichter auf (VII, 21). Wie Hoffmann das Leben der Somnambule im Magnetiseur, diese „durch das fremde Prinzip allein bedingte Existenz“ als etwas Entsetzliches empfand, so ist ihm auch ganz allgemein der Magnetismus „ein schneidendes Werkzeug der Natur“, dessen Wirkungen allen Theorien zum Trotz nicht zu berechnen sind. (VII, 12—13).

So entspricht es denn nicht nur der poetischen Gerechtigkeit,

---

sich diese Nachwirkung in dem Brief vom 29. II. 1795 bei Hitzig I, 45, wo er „seinen eigenen Genius“ dem Freund in derselben Weise ankündigt; s. auch Äußerungen wie auf S. 39 unten. Schließlich ist noch in diesem Zusammenhang die immer wiederkehrende Beschäftigung mit Wieglebs „Magie“ (bei Hitzig Einleitung S. 12 und in dem Ploczker Tagebuch S. 217) zu nennen, die in den Werken in der Magie des Meisters Abraham im „Kater Murr“ und in den mechanisch-akustischen Problemen der „Automate“ sich wiederspiegelt.

[1]) Die schillernde Charakteristik aller dieser Geisterbeschwörer und „Seelenfänger“ (nach Sakheim) ist im zweiten Teil zu besprechen.

wenn alle jene Vergewaltiger des Magnetismus einen schrecklichen Untergang finden: Der Graf im „unheimlichen Gast“, der dänische Major, Alban, den der Geist der Rache zermalmen wird, und O. Malley, dem ein ähnlicher Untergang gewiß ist. — Wo die okkultistische Auffassung rein auftritt, führt sie zum Spuk hinüber.

Erscheinungen des Wahnsinns.

Die Erscheinungen des Somnambulismus führten zum Wahnsinn hinüber. In den Phänomenen des Wahnsinns ist ein dämonischer Stoff gegeben, der als Gesamt- und Teilerscheinung in seinen Stimmungswerten von Hoffmann mannigfaltig gestaltet worden ist, wie das ja seinem ganz besonders begründeten Interesse entsprach. Ich weise nur auf zwei Typen hin: den religiös-mystischen Wahnsinn und den durch affektstarke Zwangsvorstellungen bewirkten: Medardus in den Elixieren, Zacharias Werner in der Erzählung der Serapionsbrüder[1]) — und Nathanael im „Sandmann“, Serapion, Berthold in der „Jesuiterkirche“. Die stärkste Objektivierung des krankhaften Lebens der Psyche hat Hoffmann in der Erscheinung des Doppeltgängers als höchst dämonisches Prinzip in die Dichtung übertragen. Bei ihm selbst scheint die Vision des Doppeltgängers aus krankhaft verschwimmenden Bewußtseinszuständen entwickelt worden zu sein[2]). Dem entspricht auch, daß bei allen Darstellungen solcher Erscheinungen, wo sie wirklich aus dem Innern heraus gestaltet sind, durchaus die pathologische Seite hervortritt. Die Entzweiung hat einen so starken Charakter angenommen, daß sie als fremdartig empfunden wird.

---

1) W. IX, 92: „Die Schleier sind gefallen, und Du erkennst, daß die Sünde das Stigma ist Deiner göttlichen Natur“.

2) S. Ploetzker Tagebuch H. I, S. 222 und das Tagebuch 1809 H. II, S. 43 und vgl. dann F. J. Schneider: Jean Paul's Jugend und erstes Auftreten in der Literatur, Berlin 1905, S. 316 ff.

Man kann aber m. E. nicht den Doppeltgänger Hoffmanns in eine solche Beziehung zu Jean Paul setzen, wie es Johann Czerny in seiner Arbeit: Jean Pauls Beziehungen zu E. Th. A. Hoffmann, Programme des K. K. Staatsobergymnasiums in Mies, 1906/07, 1907/08 tut.

Mit den Erscheinungen des Wahnsinns schließe ich die Übersicht über die Inhalte, die der Begriff des Dämonischen bei E. Th. A. Hoffmann aufnimmt, oder über die Stoffgebiete, die von der Idee des Dämonischen durchdrungen sind, ab. Als solche hatten wir bestimmte Erscheinungen und Auffassungsweisen sich zu dem Bilde einer Weltanschauung zusammenschließen sehen, wir hatten die symbolischen Endpunkte des Begriffs in Hoffmanns Dichtung objektiviert gefunden als magischen Idealismus und rein phantastische Umschreibung des bösen Prinzips. Wir hatten im besonderen das Gebiet des Magnetismus, in dem der Übergang zu den pathologischen Erscheinungen gegeben war, auf seine allgemein-dämonische Durchdringung hin in der Darstellung E. Th. A. Hoffmanns untersucht.

Innere Stilform.

Objektive Eigenschaften.

Ich gehe nunmehr zu der Charakterisierung des Dämonischen als Stilform über. Ich betrachte zunächst die innere Stilform, die noch engere Beziehung zum Inhalt hat. Eine Scheidung in objektive und subjektive Eigenschaften[1]) läßt sich bei der durchgehenden Subjektivität von Hoffmanns Schaffen und Kunstprinzip im eigentlichen Sinn nicht durchführen. Es gibt aber innerhalb der dämonischen Stilform bei E. Th. A. Hoffmann gewisse Objekte der Darstellung und Ausdrucksmittel, die Begriff und Wesen des Dämonischen, wie ich es in der Einleitung gezeigt habe, gleichsam konzentriert zur Anschauung bringen. Diese stelle ich als objektive Eigenschaften des dämonischen Stiles den übrigen subjektiven voran.

Dämonische Situation, dämonische Stimmung.

Es wird sich immer das Dämonische, wo es überhaupt durch Handlung zum Ausdruck gelangt, zu bestimmten Situationen ver-

---

[1]) Ernst Elster nennt in seiner Stilistik S. 18 objektive Eigentümlichkeiten des Stils diejenigen, die der Schaffende in Bezug auf die Herausarbeitung der von ihm gewählten Objekte an den Tag legt, subjektive diejenigen, in denen sich seine subjektive Stellung gegenüber den Objekten verrät.

dichten, die jede für sich gleichsam einen dramatischen potentiellen Punkt darstellen, von dem unendliche Bewegungsrichtungen ausgehen, oder in dem sie sich auch wiederum zusammenfassen. Natürlich haben diese Situationen in ihrem Verhältnis zu dem jeweiligen Gesamtkunstwerke verschiedene Bedeutung. Wie sie sich zu einer Hauptsituation zusammenfassen, auf ein Ereignis hinzielen, das dann als novellistischer Kernpunkt die künstlerische Form bestimmt, wird bei den subjektiven Eigenschaften des Stils erörtert werden. Es ist auch immer die noch nicht näher bestimmte, ahnungsvolle Erwartung einer solchen irgendwann von vielen oder auch einem einzigen Punkte ausgehenden, dann aber allseitig sich ausbreitenden, ungeheueren Kraftwirkung, was die dämonische Stimmung ausmacht. Die dämonische Situation selbst kann stärker durch äußere Elemente, die Ereignisse, oder durch innere, die Stimmung des Erlebenden, gekennzeichnet werden. Danach unterscheide ich eine äußere und eine innere Situation. In der innerlich gefaßten dämonischen Situation geht recht eigentlich die Handlung aus der subjektiven Stimmung der Person hervor, während bei der äußeren Situation die Ereignisse bestimmen und auf die Stimmung zurückwirken. Eine spezifische „Stimmung" geht natürlich von beiden Formen gemeinsam auf den Leser über. Die „Elixiere" sind naturgemäß von derartigen Situationen förmlich durchsetzt. Als Beispiele hebe ich heraus. 1. für die innerliche in ihrer höchsten Potenz und zugleich reinsten Form, die hier sorgsam vorbereitet ist aus dem „dämonischen Standpunkt" des Medardus[1]), der Moment, als er sich als der „Geist der Rache" verkündet, und die ungeheuere Verkündigung und ihre Tat sich in der ungeheuren Vision des Doppeltgängers rächt (M. II, 91); die äußere, das Hinzutreten und Verschlungenwerden eines Menschen in fürchterliche, wunderbare Verhältnisse und Ereignisse, zeigt am klarsten die Situation des Teufelssitzes (M. I, 53): Ein schlafender Mensch, der über bodenlosem Abgrund hängt, ... beim Anruf des Medardus stürzt er in die Tiefe. Medardus selbst aber wird von einem plötzlich Dazutretenden lachend als der eben Verunglückte be-

---

1) M. II. S. 80 und 88.

grüßt und in seiner zweckmäßigen Maskerade bewundert. Dies ist der äußere Punkt, in dem die Situation einsetzt, alle weitere Entwicklung spielt sich auf innerem Gebiet ab: „. . . . . . Wo haben Sie aber die Uniform hingetan, gnädiger Herr? — „Die schleuderte ich hinab in den Abgrund!" — antwortete es aus mir hohl und dumpf, denn ich war es nicht, der diese Worte sprach" usw. — Dieser Gedankengang enthält schon die unbewußte spontane Entscheidung. Und sofort auch deutet sich die spätere Doppeltgängervision an: „In mich gekehrt, ob der blutige Leichnam sich nicht mir drohend erheben werde, stand ich da. Es war mir, als hätte ich ihn ermordet." (S. 54.)

In ihrer kunstvollsten Vollendung zeigt sich die dämonische Situation da, wo ihre innere und äußere Fassung ineinander übergeht, so auf Seite 114: die Szene mit dem fremden Maler mit ihrer entscheidenden Wendung, die man als Halluzination des Medardus auffassen muß, die aber als vollkommen wirklich und von außen herankommend dargestellt wird. Von den Worten des Fremden an: „Haben Sie schon den Teufel gesehen, meine Herren? — Nun, es hätte wenig gefehlt, so wäre ich zu der Ehre gekommen, und zwar auf dem Schlosse des Grafen B. F. im Gebirge," befindet sich Medardus in einer immer steigenden Erregung, die das Verweisen mit dem Finger und die plötzliche Wendung: „Doch das alles wird Ihnen dieser Herr" usw. . . . suggeriert. Das Verhalten der Umgebung: „Aller Blicke waren voll Erstaunen auf mich gerichtet" usw. ist erst nach seinem Aufschrei: „Ei mein Herr! . . ." zu erklären. Hier ist die höchste Steigerung ins Übersinnliche angeschlossen mit vernichtender Wucht: „Der fremde Maler war aufgestanden und durchbohrte mich mit den stieren lebendig-toten Augen, wie damals in der Kapuzinerkirche. Er sprach kein Wort, er stand starr und leblos, aber sein gespenstiger Anblick sträubte mein Haar" usw. (S. 115). . . . . „aber ein Schlag warf mich nieder, und der Maler lachte in fürchterlichem Hohn, daß es im Zimmer wiederhallte: Bruder Medardus! Bruder Medardus! Falsch ist dein Spiel! Geh und verzweifle in Reue und Scham." Die menschliche Grundlage dieser Situation ist die höchste Spannung unmittelbarer Gefahr für den Helden, der im Kampfe auf Leben und Tod gleichsam

auf dünner Decke steht, die mit schrecklicher Sicherheit unter seinen Füßen hinweggezogen wird. Diese realistisch-dämonische Situation, die Dostojewski in seinem „Raskolnikow" in solcher Virtuosität ausgebildet hat, findet sich auch bei Hoffmann frei von übersinnlichen Wirkungen[1]), aber vereinzelt. Als Vor- und Nachklänge der Situation verwendet Hoffmann in den Elixieren Vorfälle, die in einer nahen Beziehung zu der Gemütsverfassung des Helden stehen (durch Ähnlichkeit oder Kontrast). Diese Vorfälle selbst kann man als dämonische Situation zweiter Ordnung bezeichnen, insofern, als sie nur auf den Gemütszustand des Erlebenden wirken, nicht aber selbst ihn in eine neue entscheidende Handlung verwickeln. So S. 98: Die Szene mit der Alten beim Ausritt aus dem Dorfe: „Blutbruder — Blutbruder — gib mir Groschen!" . . . . bis: „Seht doch, der reitet wie ein Kapuziner." Ebenso die Szene nach der entsetzlichen Vision des Malers mit Schönfeld, S. 117: „Heissa, nun habe ich ehrenwertes Gold, lauter flimmerndes Gold mit Herzblut getränkt!" Diese Szene wird noch grausenvoller gesteigert dadurch, daß Schönfeld in barockem Humor sich über die pathologische Entzweiung seines Bewußtseins lustig macht — eine Vordeutung des eigenen Zustandes für Medardus. Sehr fein ist, daß in beiden Fällen die tief treffenden Anspielungen Wahnsinnige machen[2]). Als stärkste derartige Wirkung durch die Situation darf wohl der Besuch des Viktorin im Försterhaus Seite 125 f. bezeichnet werden, wo mit vorbildlicher Kunst Traum und Wirklichkeit ineinander übergehen — die Wirklichkeit gestaltet das Traumbild.

Ich habe die Beispiele aus den Elixieren vorangestellt, weil in ihrer Folge besonders klar die verschiedenartige Fassung der dämonischen Situation sich zeigen läßt. Weitere Beispiele für die äußere dämonische Situation stellen die „Doppeltgänger" W. XIV, auf S. 12 und 23: die Vertauschung der Person, die zu anderen von ihr gekannten und geliebten Personen unter ge-

---

[1]) Auf Seite 188 der Elixiere: Gespräch des Leibarztes.

[2]) Das gleichsam prophetische Erkennen der Wahnsinnigen, siehe Elix. 74, 79, 86, ist also schon vor der Kenntnis von Schuberts „Symbolik" verwandt, der es dort S. 200 ausdrücklich betont.

heimnisvollen Vorgängen in einen Wagen steigt[1]), ferner das „öde Haus" M. III, S. 185 oben: der Moment, in dem die alte Gräfin unter gellenden Rufen aus dem Dunkel des Hauses hervortritt. Natürlich ist hier die Situation durch innere Elemente, die getäuschte Erwartung des Helden, in ihrer dämonischen Wirkung ganz besonders verstärkt. Sehr oft ist sie durch das Übersinnliche gegeben. — „Steinernes Herz" M. III, S. 339: die Erscheinung des Pseudo-Doppeltgängers — ja direkt durch die Gespenstererscheinung oder das rein Phantastisch-Teuflische: im „Majorat" M. III, S. 204/206, „Spukgeschichte" W. VII, 70/73, „Vampyr" W. IX, 187/188, „Teufel in Berlin" VIII, S. 17. Als solche kann sie sich zu ganzen Szenen auswachsen: „Elementargeist" XIII, 159 und 173, „Kampf der Sänger" VII, 52/53, „Ignaz Denner" M. III, 93 und 102, die Szene höchster, rätselhafter Symbolik in den „Doppeltgängern" XIV, 11. Natürlich liegt bei diesen Gespenstergeschichten ein psychologischer Vorgang zugrunde, der sich mehr oder weniger klar deuten läßt, in der Situation selbst liegt aber der Nachdruck auf den äußeren, von außen nach innen wirkenden Elementen, die sie eben einzigartig bestimmen[2]). Auf die Stilführung in den Märchen, als den Ausläufern des Dämonischen, weise ich nur von der allgemeinen Betrachtung der Stilform aus hin. — Die innere dämonische Situation findet sich selten so rein wie in dem angeführten Beispiel aus den Elixieren, will man nicht alle Traumvisionen mit motorischen Elementen hierher rechnen; man kann die Doppeltgängervisionen auf S. 197, 206, 219, 224 als innere dämonische Situationen bezeichnen. — Innere und äußere dämonische Situation sind in einem Moment konzentriert, ihre Elemente sind so zusammengefaßt, daß sie eine Einheit bilden im „unheimlichen Gast" S. 102: der Eintritt des Fremden, der nur aus der subjektiven Stimmung der versammelten Gesellschaft heraus das Übergewaltige, gespenstig Drohende erhält, dessen Ahnung er aber in Wirklichkeit vollauf erfüllt. Vom

---

[1]) Übrigens eine Situation, die mit einer bestimmten Constellation in dem Roman „Versuche und Hindernisse Karls" von Varnhagen u. a. übereinstimmt, nur daß hier diese Vertauschung eine viel weittragendere Bedeutung hat

[2]) S. B. II, b. 3, Technik der künstlerischen Form.

Magischen ins Realistische und vom Realistischen ins Magische gehen die Situationen der „Automate“ auf S. 97 und 99, W. VII, über, in denen innere und äußere Elemente ineinander verschweben. Mit höchster Kunst vermischen sich im „Sandmann“ äußere und innere Situation in der Vorgeschichte M. III, S. 9 und 11 12, die sich zu magischer Verflechtung von ungeheurer Wucht auswachsen in den großen Szenen auf S. 31 und S. 36 38, der Ball beim Professor Spalanzani und die Zankszene zwischen ihm und Coppelius, sowie am Abschluß S. 41 42[1]).

War für die dämonische Situation die Stimmung des Erlebenden in dem Sinn entscheidend, daß sie selbst als eigentlich schaffendes Element ihre Form bestimmte, und je inniger verquickt mit den äußeren Geschehnissen und je magischer verflochten, desto tiefer packend und lebendiger, so geht eine eigentümliche dämonische Stimmung aus der — mit dämonischem Inhalt in Beziehung gesetzten — Naturschilderung direkt auf den Genießenden über. Selten schließt sie sich in eigenem realen Leben zu dem Bilde einer Landschaft zusammen, wie in den Elixieren II, S. 43 44, im Elementargeist XIII, 159, wo sie durch planmäßige Steigerung ihrer Einzelheiten wirkt[2]), in der Schilderung des Parks mit See- und Geierstein-Ruinen im Kater Murr X, 146, der nächtlichen Waldschlucht mit „häßlichem stachlichtem Gestrupp und seltsam geformten Steinen“ vor der Wartburg im Kampf der Sänger. Abgesehen hiervon wirkt ein solches Landschaftsbild nie ganz rein durch sich selbst, außer gerade in dem Beispiel der Elixiere. Diese Naturschilderung besteht vielmehr in der Darstellung von Naturvorgängen, deren inneres Leben die bestimmten Inhalte symbolisch begleitet und widerspiegelt. Die bedeutendsten Beispiele sind „Kater Murr“ X, 146, „Kampf der Sänger“ VII, 32, der Anfang des „unheimlichen Gastes“ VIII, 92, „Doge und Dogaresse“ VII, 144; ihre Wirkung durch die Vermischung visueller und akustischer Darstellungen und den rhythmischen Aufbau werde ich noch an an-

---

1) **Weiteres unter b. α plastische Darstellung.**

2) Die Schilderung der Örtlichkeit weist eine starke Ähnlichkeit mit der des Versammlungsortes der geheimen Gesellschaft im „Genius“ von Grosse auf („Genius“, S. 28 ff.)

derer Stelle besprechen. — Das eigentümlichste Wesen dieser Stimmungsschilderung offenbart sich aber in einer gewissen magischen Intensität der Naturvorgänge, wodurch ihnen ein bestimmter, typischer Gefühlswert innewohnt. Beisp. Kampf der Sänger, S. 32: „Längst war die Sonne untergegangen, aus den düsteren Nebeln, die sich über die Berge gelagert, stieg in glühendem Rot die Mondesscheibe empor. Durch die hohen Bäume sauste der Nachtwind, und von seinem eisigen Atem angehaucht, rüttelte und schüttelte sich das Gebüsch wie in Fieberschauern. „Magnetiseur" M. I, 228: „Das Gewitter war vorüber, und in rotem Feuer brennend brach die sinkende Sonne durch die Wolken, die schnell fliehend in den tiefen Gründen verdampften." Besonders auffallend und bedeutungsvoll ist diese Schilderung in den Elixieren, wo sie, durchaus im Stimmungston des Zusammenhangs, ihre magische Kraft aus dem Inhalt anzusaugen scheint: S. 42 nach dem Genuß der Elixiere: „Ich hatte nicht Ruhe noch Rast, bis der Morgen heiter anbrach, um mich in den Strahlen der Sonne, die feurig und glühend hinter den Bergen emporstieg, zu baden." Sehr schön im Gleichklang der neuerwachten Kraft des Medardus, seiner ganzen inneren und äußeren Lage beim Eintritt in die Welt ist die Schilderung auf S. 51: „Die Sonne trat in flammender Glut hinter der Stadt hervor, ihr funkelndes Gold erglänzte in den Bäumen, und in freudigem Rauschen" usw. Ferner S. 225: „So verflüsterte des Doppeltgängers Stimme im Sausen des Morgenwindes, der vor dem Feuerpurpur herstrich, welches aufbrannte im Osten"; man vergleiche auch die Einleitung auf S. 3: „Die Sonne steht glutrot auf dem Gebirge, der Abendwind erhebt sich, überall Leben und Bewegung. Flüsternd und rauschend gehen wunderbare Stimmen durch Baum und Gebüsch" usw. In diesem Beispiel geht die besprochene Charakterisierung in eine andere „Magie" über, die bewußt in die Natur hineingetragene Allbelebung und Allbewegung, in der sie als Hieroglyphe erscheint für Töne und Erscheinungen, die sie im bunten Wechsel umfaßt und die so das Ideal des geweihten Künstlers ist. („Jesuiterkirche" M. III, 125, „Brautwahl" VIII, 36/37, „fremdes Kind" VII, 228,

„goldener Topf" M. I, 335 ff.) Als eigentliches Ausdrucksmittel der Märchensymbolik gehört sie nicht in unsere Betrachtung, und wo diese Belebung spukhafte Vorgänge interpretiert, z. B. im „Elementargeist", im „unheimlichen Gast", den „Geheimnissen" XIII, 132 usw., ist sie auf ihre Elemente hin besonders zu besprechen.

Steigerung.

Auf das primitivste objektive Stilmittel des Dämonischen, der Steigerung[1]) einer einzelnen Wirkung, Steigerung durch mehrere Wirkungen hindurch, hatte ich schon Gelegenheit hinzuweisen[2]). Es erstreckt sich bis auf den äußeren Stil und wird immer wieder zu betrachten sein.

Kontrast.

Der adäquateste Formausdruck dämonischer Inhalte ist der Kontrast. Das geht sowohl aus dem Begriff des Dämonischen, als aus der „Weltanschauung" hervor, in die sich das Dämonische E. Th. A. H's. zusammenfaßt, also zum großen Teil aus der Wahl der dichterischen Stoffe, wie ich im 1. Teil gezeigt habe.

So fließt dieses objektive Stilmittel zugleich aus tiefster Subjektivität des Dichters, wie sie sich in dem Aufsuchen eines aparten Kontrastes, z. B. dem Gefühlseindruck der Automaten (s. Hitzig I, 217), dem Kontrast aus dem hellen Leben heraus — auch das Geheimnis der Maske im „Gelübde" gehört hierhin — augenfällig offenbart. — Formal ist der Kontrast das äußere und innere Merkmal, der dynamische Punkt, aus dem sich alles unheimliche Wesen entwickelt. So beherrscht der Kontrast die Schilderung der dämonischen Persönlichkeiten[3]), ihres Äußeren und ihrer Wirkungsweise. Besonders schön ist dieser Kontrast in dem Wesen das dänischen Majors durchgeführt, der bald

---

[1]) Der Begriff des Dämonischen beruht ja in erster Linie auf einer Steigerung.

[2]) Siehe oben Naturschilderung und dämonische Situation.

[3]) In weiterem Sinn: die Vertreter dämonischer Kraft, die vom Schicksal Gezeichneten, z. B. Krespel, Berthold, die Träger irgend eines Spuks.

tobend und höhnend mit einem übernatürlichen Gegner zu ringen scheint, in höchstem Grade jähzornig seine Zöglinge mit ausgedachter Grausamkeit bestraft, bald gutmütig und weich jede kleine Ungeschicklichkeit übersieht. Und so äußert sich auch die Wirkung des magnetischen Zwanges in einem Kontrast der Empfindung. — Bei der Schilderung des Äußeren solcher Persönlichkeiten tritt der Kontrast fast als ständiges Attribut auf, so daß diese Technik als Manier bezeichnet werden könnte, wenn sie nicht individuell gestaltet wäre: Beispiele: Coppelius im Sandmann (M. III, S. 17); O. Malley im Elementargeist (XIII, 152 ff.); Krespel (VI, 33). Sehr wirksam ist die Form des Kontrastes, wo sich aus scheinbarer Schwäche und Lächerlichkeit plötzlich eine ungeahnte Kraft entfaltet: so im „öden Haus" die Charakteristik des „kaffeebraunen Alten" (M. III, 168). Von feinerer und tieferer Wirkung ist der Kontrast zwischen Wort und Gebärde oder innerhalb der Gebärde: Elementargeist, XIII, 152 und Sandmann, M. III, S. 28: „Coppola machte sich mit heiserem widrigem Lachen sanft los mit den Worten..." Wohl in virtuosester, raffiniertester Kunst ist dieser Kontrast in der Wesensschilderung der Baronesse im Elementargeist durchgeführt: ein Mittelding zwischen Grazie, hausbackener Erscheinung und edler Würde. Die unheimliche Verwirrung entgegengesetzter Züge und die beständige Verwandlung trägt die Stimmung des Ganzen und bereitet die große Auflösung am Schluß vor. Aber auch zu einer höchsten Funktion innerhalb der Handlung erhebt sich der Kontrast. So liegt in der Szene mit dem fremden Maler in den Elixieren M. II, 113 die ganze Gefahr der Situation und ihre Spannung im Kontrast seiner Worte und im innerlichen Lachen seines Auges. In einer anderen Szene, S. 188, in der ironischen Bedeutung der Frage „Worüber freuen Sie sich so, lieber Herr Leonhard?" und der kontrastierenden Geste: „sanft meine Hand fassend" . . . Im „Kampf der Sänger" (VII, 33) kennzeichnet der Kontrast des in bangen Liebesseufzern dahinsterbenden Liedes mit dem plötzlich aufgellenden schneidenden Gelächter des Fremden die ungeheure Spannung der Szene, deren Gefahr sich dann noch in der Ironie der Worte ausdrückt (S. 34): „Es ist ein wunderlich schöner Platz, die Nacht gar

lieblich" usw. (cf. M. III, 185; „ödes Haus"). Sehr schön ist einmal im „Klein-Zaches" das Dämonische des Kontrastes verkörpert in der Verlobungsszene der Candida mit dem Zaches und als solches im Sinn des Märchens auf Verzauberung zurückgeführt. In einem inneren Kontrast wurzelt die Groteske, und sie wird wiederum in ihrer Wirkung dämonisch gesteigert durch den Kontrast ihrer Einführung und Verquickung in die Handlung: so Belcampo in den Elixieren M. II, 117 nach der Szene mit dem Maler (s. oben däm. Sit.). „Das tolle Geschwätz des Kleinen hatte in dem Augenblick etwas Grauenhaftes für mich, und wenn ich dann und wann seine skurrilen Sprünge, sein komisches Gesicht bemerkte, mußte ich wie in konvulsivischem Krampf laut auflachen" (s. auch S. 258, 269). Eine ebensolche Wirkung findet statt beim Auftreten Kreislers im „Kater Murr" X, 53/56, in der den Georg einführenden Szene „der Doppeltgänger" XIV, 19 und der Tieckisch anmutenden Disharmonie am Schluß des gleichen Kapitels — in tiefster tragischer Ausdeutung im Wesen des Rates Krespel nach dem Tode der Antonia (VI, 42).

In kontrastierender Beleuchtung erhält auch das Philisterium seine wahrhaft dämonisch-gespenstische, herzzerschneidende Wirkung. So geschieht es stimmungsmäßig sehr schön im Kater Murr X, 80, wo Kreisler sich als Knaben „unter den großen blühenden Apfelbaum im kleinen Garten versetzt, wie er auf die verhallende Stimme des Donners in den fernen Bergen horcht, die wie eine Weissagung von unaussprechlichen Dingen in seiner Seele wiederklingt, wie er aufschaut zu dem Blau des Himmels, das wie mit leuchtenden Augen dort und dort durch die glühenden Wolken blickt — aber dazwischen der Onkel ruft: er sollte fein im Zimmer bleiben und sich den neuen geblümten Schlafrock nicht verderben durch ungeziemliche Nässe, und sich nicht den Schnupfen holen im feuchten Grase"; — so durch alle Kreisleriana hindurch, vor allem aber in der „Sylvesternacht" mit ihrem unvergleichlich gespannten und pointierten Schluß. Sonst wirkt es nicht aus sich selbst heraus in dieser Weise, auch da nicht, wo es in dämonischer Satire mit den Mitteln des Übersinnlichen verspottet wird (Fremdes Kind, Goldner Topf, Meister Floh, Irrungen, Brautwahl). — In Zustandsschilderungen,

die oft durch visuelle und akustische Vorstellungen bestimmt sind, bei der Darstellung psychischer Reaktionen auf die Sinnesempfindungen erzeugt sich aus dem Kontrast die dämonische Wirkung, oder wird wesentlich durch den Kontrast gestützt. So auch im Wahnsinn: Man rufe sich die Szene zwischen Hedwiga und dem Prinzen Ignatius aus dem Kater Murr ins Gedächtnis, wo der blöde Knabe der in einen automatenähnlichen Zustand gefallenen Prinzessin bald diese, bald jene Bewegung militärisch kommandiert, und die dunkle, ins Unerträgliche gesteigerte Empfindung dieses Gegensatzes.

Antithese.

Hier verschärfen sich die kontrastierenden Elemente und führen zur Antithese hinüber, in der ich die unmittelbare Nebeneinanderstellung zweier unversöhnlicher Gegensätze, eine unter allen Umständen auffällige und eindringliche Wirkung verstehe. So ist eine Antithese der höchsten Seelenkräfte Zielpunkt der Sehnsucht des Medardus: „Der glühendste Haß sollte, mit der höchsten Inbrunst sich vermählend, mir den Genuß gewähren, der nur noch dem übermenschlichen, mir innewohnenden Geiste würdig (M. II, 88). In ein Wort gefaßt, bestimmt sie die schreckliche Wirkung des Malers in seinem Blick: „seine lebendig-todstarren Augen."

In einer Antithese zweier Situationen gipfelt der Zustand der Hermenegilda (der visionäre) im „Gelübde" M. III, S. 305: „Nie gefühltes namenloses Entzücken des beglückten Weibes durchbebte mein Inneres — mir schwanden die Sinne, da wehte es mich an mit eiskaltem Frost: — ich schlug die Augen auf — entsetzlich! Mitten im Gewühl der Schlacht . . . usw." Von weiteren Beispielen führe ich an: der Moment, in dem Ferdinand seine Geliebte verliert: „Der Postillon blies wie im jubelnden Hohn ein munteres Stückchen" (VII, 83), das Erwachen des Medardus nach der furchtbaren, im Kampf mit dem Doppeltgänger verbrachten Nacht (M. II, 251). Im Elementargeist deutet sich an und konzentriert sich gleichsam der Gehalt der Erzählung in dem unheimlichen Aufeinanderplatzen zweier grund-

verschiedener Stimmungswelten, wie es in dem Moment der begeisterten Erzählung des Albert zum aktiven Ausdruck kommt. (XIII, 146): die schlafenden Eheleute, die magnetische Verkettung Viktors und der Baronesse, dann wiederum das eigentümliche Verhalten Viktors bei der Erzählung seines Freundes, seine Versunkenheit in mystische Traumtiefen, aus denen heraus er die äußeren Anklänge der Erzählung deutet. Ich gebe die Situation im folgenden wieder: „O Viktor, Viktor! Wärst du dabei gewesen, hättest du mit mir gefochten! — Bei jenen mit erhöhter Stimme ausgesprochenen Worten Alberts schien Viktor plötzlich wie aus einem Traum zu erwachen . . ." Ja mein teurer Albert, es ist nur zu wahr, was du sagst! Der Mensch fängt sich oft selbst ganz früh in Schlingen, deren gordischen Knoten erst der Tod gewaltsam zerreißt!"

Die ganze Erzählung bewegt sich überhaupt in antithetischen Einzelszenen, Situationen und Stimmungen, sowohl in der Rahmenerzählung, als den Erlebnissen des Viktor. Der Schluß faßt das Ganze in die stärkste Antithese zusammen, einem mystischen Zusammenhang all der wunderbaren Erlebnisse mit der hellen Wirklichkeit [1]). Die eigentliche Geistergeschichte stellt Hoffmann dar in ironisierender Antithese zwischen der Erzählung Viktors und der skeptischen Auffassung des Freundes, die gerade die Höhepunkte der Illusion humorvoll durchbricht und dadurch geschickt die geringe Plastizität der übersinnlichen Erscheinung versteckt.

Die größte formale Bedeutung hat die Antithese als psychologisch charakterisierender Stilgegensatz. Als besonders bemerkenswert einheitlich und eindringlich gestaltet erscheint mir in dieser Hinsicht das Vorspiel zum „Gelübde". Äußerer und innerer Stil bilden hier eine so unzertrennliche Einheit, daß sie notwendig gemeinsam betrachtet werden müssen: Ein kindlich naiver, einfältiger Stil (Milieu der alten „teutschen" Bürgermeistersleute) wechselt ab mit gedrängter, schwüler Hast der Darstellung (Welt der Hermenegilda). Dieser kindliche Stil, der an Tieck-Wacken-

---

[1]) Cazotte (diable amoureux) läßt die Erlebnisse seines Helden sich ja schließlich als Traum auflösen.

roder[1]), auch an Fouqué anklingt, bei Hoffmann überhaupt als Stil der Innerlichkeit, speziell wo eine weiche Stimmung vorherrscht, gebräuchlich ist[2]), ist charakteristisch durch den Gebrauch vieler kleiner, nachdrücklicher Partikel und Wiederholungen, die mit einer gewissen Umständlichkeit länger schildernde Sätze eingehen, oder ihre Bewegung aufhalten. M. III, S. 285: „Sie brachte aber allerlei stärkende Tropfen und Essenzen herbei, indem sie die Dame bat, doch nur die dicken, schweren Schleier, die ihr alles freie Atmen verhindern müßten, abzulegen.“ Dagegen bei der Charakterisierung Hermenegildas strenge Knappheit, Gebrauch der Partizipien: „Mit der Hand jede Annäherung der Hausfrau abwehrend, mit allen Zeichen des Abscheus den Kopf zurückbeugend, verwarf aber die Kranke“ usw. — Von nun ab schließt sich ein parallel laufender Stimmungsgegensatz an: Auf die wehmütige, langsam bewegte Schilderung des Abschieds folgt die jähe, knapp ablaufende Handlung: „In vollem Juchzen und Blasen jug der Postillon durch die Gassen zum Tore hinaus.“ In einer ruhigen Zustandsschilderung herrscht dann das Idyll der Kleinbürgersleute vor. S. 286: „Wärst du nur jetzt im Zimmer gewesen.“ S. 287: „Aber nun Alter, nun merk auf: deutlich, nur zu deutlich, ganz sonnenklar liegt es am Tage“ usw. „Das weiß ich ja, Frau, sprach der Alte ganz mürrisch ... damit du nur nicht“ usw. bis zu dem Hermenegildas Leben in diesem Kreise zusammenfassenden Satz S. 290: „Sie hätte ganz eintreten können in den Kreis der Familie.“ Aber mit furchtbarer Härte wird es an diesem Punkt durchbrochen durch die Antwort Hermenegildas: „Nur im Tode fallen diese Schleier!“ Dann nochmals ein Eingeschläfertwerden: „Der Frühling war herangekommen“ usw. (S. 291) und nun der dramatische Akt voll schonungsloser Härte. Wieder tritt die gleiche Stilführung auf in gedrängter Anwendung von Parti-

---

[1]) Phantasien eines Klosterbruders S. 17: Recht wunderbar und schön“ S. 57: „Der Mensch ist ursprünglich ein gar unschuldiges Wesen“. Sternbald S. 145: „Muß mich nur so eben darin finden.“ S. 151: Gar zu leicht, recht im Innersten.“ (Ausgabe in Kürschners Nationalliteratur).

[2]) S. „Bergw. zu Falun“ VI, 181: „Kommt doch nur hinein,“ „Elementargeist“ XIII, 174: „Recht aus innigem Herzen.“

zipien S. 16, 22, 28; die einfachen Ausrufesätze sind so wenig geformt, daß sie fast wie Übungssätze irgendeiner Grammatik entnommen sein könnten: „Entsetzliches Weib, willst du, daß auch mich deine Raserei ergreife?“ — „Laß mir das Kind! — O laß mir das Kind!“ .... Rache, des Himmels Rache über dich — du Mörder!“ — .... „Laß ab! — Laß ab! Fort mit dir — du Höllenspuk!“ ..... Die Kugel durch den Kopf dem, der dem Vater sein Kind zu entreißen gedenkt!“ — Darauf gelangt wieder das innige Ringen des zuerst geschilderten Milieus mit dieser neuen Welt voll schrecklicher Wunder zum Ausdruck. „Cölestine war in einen automatenähnlichen Zustand gesunken, der die Hausfrau mit neuer Angst und Pein erfüllte, so daß sie ganz inbrünstig zu Gott flehte, sie nur von dieser unheimlichen Fremden zu befreien“; und in langsamen ruhigen Sätzen klingt die Handlung aus: „mild und ruhig“, „starr und lautlos.“ „Dem Alten, der ganzen Familie war es zumute, als erwachten sie nun erst aus einem bösen spukhaften Traum, der sie sehr geängstet.“

Zu furchtbarer Wirkung erhebt sich eine ironisierende Antithese im Sandmann. Die ganze Novelle beruht ja auf dem Gegensatz der Wirklichkeit mit den Phantomen des gespenstischen Ich, zweier Welten, in deren Kampf sich das Innere des Nathanael aufzehrt, wie er charakteristisch etwa zum Ausdruck kommt in der Replik beim Eintreten von Coppola: „Mein lieber Freund, gehen Sie nur!“ ... „Toller Mensch, wie kannst du Augen haben? — Augen? — Augen? (S. 27.) Merkwürdig ist die zwischen Briefform und Handlung eingeschobene Einleitung Hoffmanns. Auf etwas Wunderliches, Seltsames, Tolles, wiewohl auch Entsetzliches bereitet sie vor, um in diesem Begriff des Wunderlichen ironisch eine schrecklich verhängnisvolle Wirkung zu verstehen, die sie nur orakelhaft andeutet S. 19: „Wunderliches zu ertragen, welches nichts Geringes ist.“ ... „Nathanaels verhängnisvolles Leben.“ Im Hinblick auf die tiefe Tragik des Geschicks, das sich enthüllen soll, erscheint das Probieren eines geeigneten Anfangs — das ja für den Dichter selbst ein Stück Schaffenspsychologie bedeutet, nur gleich in das Kunstwerk selbst verwebt — frivol, liegt ein letztes Hinhalten und

Aufstacheln, etwas unbeschreiblich Lauerndes in der Ironie: „Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte — die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft." Diese Wirkung wiederholt sich in der ganzen Darstellung des Verhältnisses zu Olimpia, tritt in der großen Szene bei Professor Spalanzani in Aktion. Die Antithese besteht hier in der ironischen Stellung des Dichters zu seinem Stoff, und dieses Begründetsein bei der Tragik des Gegenstandes ist es auch, was die stilistische Wendung im einzelnen zu so schneidend grausamer Wirkung des Ganzen macht.

Wieder findet die Antithese im Reich der Magie, der Märchennovelle ihre ganz subjektiv virtuose Ausgestaltung als kühnes Agieren zweier Welten gegeneinander. In ihrer raffiniertesten Zuspitzung im „Meister Floh" geht die innige Durchdringung von Phantasie und Wirklichkeit so weit, daß man im Zweifel darüber sein kann, ob „Zeherit" und „Gamaheh" symbolische Vorstellungen für Georg Pepusch und Dörtchen Elverdink oder umgekehrt Georg Pepusch für Zeherit und Dörtje für Gamaheh sind (s. den Schluß XII, S. 133, 134). Ich führe ein Beispiel aus S. 16 an: „Die Tür sprang auf, und herein trat Georg Pepusch. „Zeherit!" schrie wie in Verzweiflung die Kleine auf und sank" . . . usw. „Die Distel Zeherit flog aber auf die Prinzessin Gamaheh los und nahm sie in den Arm und rannte mit ihr blitzschnell von dannen."

Darstellung psychischer Rückwirkungen durch einfache Sinnesempfindungen.

Zu den objektiven Ausdrucksmitteln dämonischer Inhalte gehört auch die Darstellung ihrer psychischen Rückwirkungen. Denn diese sind Ausdruck der aufs Höchste gesteigerten, typischen Affekte durch die einfachsten, also wieder in gewissem Sinne typischen Sinnesempfindungen. Eisig oder glühend ist das Grauen der Hölle, oder in Analogie zu einer ungeheuren Bedrücktheit, umkrallend, durchbohrend. Zwischen diesen drei Möglichkeiten und ihrer jeweilig synthetischen Zusammenfassung bewegt sich die

Darstellung höchster Affekte. Ihre Einkleidung konstruiert sich aus einigen stereotypen Bildern der Vorstellungsreihe der genannten Gefühle: Dolch, Blitzstrahl, Eisschauer — differenzierter: glühende Krallen, glühendes spitzes Instrument, glühende Messer, — eiskalte Arme (Hand), Eispanzer usw. Eine Verschiedenheit der Darstellung ergibt sich nun aus der Möglichkeit, die Bilder als Vergleich auszuführen, oder als Metapher anzudeuten, den Weg vom Physischen zum Psychischen mitzugehen oder der Ergänzung des Lesers zu überlassen: Elixiere M. II, 53–54: „Da trat mir ein junger Mann aus dem Tannenwalde entgegen... fing dann an ganz übermäßig zu lachen, so daß ein eiskalter Schauer mich durchbebte." Doppeltgänger XIV, 7: „Er hörte eine widrig krächzende Stimme, ein Eisstrom glitt durch sein Inneres." Elix. M. II, 251: „Du hast Aurelie ermordet! Der Gedanke erfaßte mich mit des Todes eiskalten Armen." cf. S. 197, 210 u. a. m. Elix. II, 30: „Sein Gesicht war leichenblaß, aber der Blick seiner stieren Augen fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust." Elementargeist XIII, 162: „Und nicht töten konnte die sündhafte Hoffnung den tiefen Abscheu, der dann wieder wie ein Dolch meine Brust durchfuhr." Weitere Beispiele, die z. T. eine Vermischung solcher Vorstellungen bringen: Elementargeist XIII, 160: „In demselben Moment stieß das Grausen der Hölle seine spitzen Eisdolche mir in die Brust." Elix. II, 220: „Doch ich erschaute nichts und erholte mich bald von dem wilden Entsetzen, das mich gepackt hatte mit eiskalten Krallen." — Sandmann M. III, 38: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein, Sinn und Gedanken zerreißend." Elix. M. II, 184: beim Anblick der Aurelie am Hofe des Fürsten: „Ein Blitz fuhr durch mein Inneres, mein Atem stockte, die Pulse schlugen usw." Spielerglück VIII, 226: „Vernichtet stand der Chevalier, von tausend glühenden Blitzen getroffen."

Wenn die Wiedergabe höchster Affekte durch die einfachsten Körperempfindungen psychologisch begründet und daher ästhetisch gerechtfertigt ist, so schwächt sich ihre Wirkung in der Kunst Hoffmanns durch allzuhäufigen Gebrauch und typische Wieder-

holung ab, umsomehr, als bei der Ausgedehntheit der dämonischen Auffassung diese Technik dieselben Vorstellungsbilder auf ein ganz ungeheures Gebiet überträgt. Z. B. ein krankhaft gesteigerter Affekt, ein Zustand vernichtender Beschämung bei dem jungen Medardus wird ausgedrückt M. II, 24: „Ich war wie vernichtet — ein Eisstrom goß sich durch mein Inneres;" — sehr schön die Empfindung beim Tode der „Tante Füßchen" im Kater Murr X, 85: „Der Tod selbst preßte mich in seinen Eispanzer;" — in bezug auf Liebe tritt dieselbe Charakterisierung auf, Bergwerke zu Falun VI, 181: „Sowie Elis die Jungfrau erblickte, war es ihm, als schlüge eine Blitzesflamme durch sein Inneres und entflammte usw.." Am häufigsten findet sich diese Übertragung in bezug auf musikalisch-künstlerische Inhalte: Ritter Gluck M. I, S. 29: „Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühende Herz." Don Juan M. I, 94: die Donna Anna spricht: „Aber es bleibt tot und kalt um mich, und indem man eine gelungene Manier . . . beklatscht, greifen eisige Hände in mein glühendes Herz." Zu welcher Vermischung und Übersteigerung diese Stilisierung führen kann, zeigt ein Beispiel aus der „Automate". Ausgangspunkt ist eine einzig magische Wirkung, der Blick der Geliebten: „Es war mir, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Nerven und Fibern erbebten und ich in namenloser Wonne erstarrte." — Andererseits führt die formelhafte Wendung zu stilistischen Unmöglichkeiten, wie: „Halt ein! Du durchbohrst mein Inneres mit glühenden Dolchen! So rief Georg in wildem Schmerz usw." (XIV, 21.) Elix. M. II, 174: „Der Fürstin stieß die Ankunft der Italienerin einen Dolch ins Herz." Man vergleiche auch das obige Beispiel aus dem Elementargeist XIII, 162.

Bildliche Phantasie.

Man kann die Phantasie Hoffmanns eine Phantasie „der Sinne" und eine Phantasie „des Gefühls", eine bildlich-plastische und eine musikalisch-akustisch gerichtete Phantasie nennen. Denn

eine so zwiespältige Begabung, wie die Hoffmanns als Zeichner und Musiker, die ein differenziertes Innenleben voraussetzt, muß sich natürlich auch in Stileigenschaften der Dichtung eigentümlich aussprechen. Th. Ribot bezeichnet in seinem Werk: l'imagination créatrice [1]), die plastische Phantasie als eine äußere, mehr der Sinnesempfindung, als dem Gefühl entsprungene Phantasie, die sich objektivieren will — in stark formbetonter, realer Weise, die musikalische als Typ einer Phantasie auf rein affektiver Basis [2]), die ihre Bilder in der Zeit statt im Raume formt. Ich halte an dieser Unterscheidung für E. Th. A. Hoffmann nur im Großen, Grundsätzlichen, und mehr in ihrem zweiten Teil, als Anschauungsweise, fest. Denn Hoffmann lebt ja gerade in eigenartig aus dem Gefühl aufsteigenden Bildern, wie umgekehrt in plastischen Vorstellungen seiner musikalischen Phantasie, in dem Sinn, wie auch Nichtmusiker transponieren! Im Großen und Ganzen aber charakterisiert sich ein Kunstwerk Hoffmanns durch eine Plastik der Darstellung im Einzelnen, durch eine weniger geformte, als rhythmisch empfundene, musikalische Struktur im Ganzen. — In bezug auf die Konzeption dämonischer Inhalte muß immer wieder an die Worte erinnert werden: Einleitung zum „öden Haus" M. III, 160: „Daher kommt es, daß er oft unbekannten Menschen, die etwas Verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, tagelang nachläuft, — daß er Beziehungen herausphantasiert, an die niemand denkt." (Ich habe dieses Verwunderliche als Kontrasterscheinung motiviert.) Hier ist schon die doppelte Auffassungsweise gegeben; ich möchte aber zuerst die visuell gerichtete Phantasie für sich betrachten. So ist bei der Konzeption dämonischer Inhalte eine anschauliche Vorstellung zugleich mit einer Idee gegeben; die Vorstellung mag die Idee oft sofort bestimmen, zum größten Teil mag diese erst aus ihr herausgearbeitet werden.

Denn es ist hier noch in weiterem Zusammenhang auf ein Arbeiten nach Bildern und das bildmäßige Konstruieren von

---

[1]) Deutsche Übersetzung von W. Mecklenburg, Bonn 02.

[2]) Sie nimmt nicht die ganze Vorstellung eines Gegenstandes auf, sondern nur einen Teil, eine bestimmte seelische, = Stimmungseigenschaft.

Hoffmanns Phantasie hinzuweisen. (Damit ist aber für die ursprüngliche Konzeption nicht für alle Fälle Gültiges ausgesagt. Im Stoffgebiet des Magnetismus überwiegt sogar das Ideenhafte, das sich erst zur Anschauung formt: Magnetiseur, Automate, Elementargeist.) — Das Erlebnis des darzustellenden Stoffes im „Sandmann" kristallisiert sich ihm zu einem inneren Bilde, dessen Umriß er nur hinzuwerfen braucht, um mit leichter Mühe immer glühender und glühender Farben aufzutragen." Und diese Darstellung des dichterischen Schaffens ist hier nicht etwa nur eine poetische Umschreibung, sondern hat eine ganz reale Bedeutung. Der „Signor Formica" löst sich nach Hoffmanns eigener Kritik in eine Reihe von Bildern, das sind anschauliche Situationen, auf, wie der „unheimliche Gast" aus der bildhaft-anschaulichen Konzeption eines dramatischen Moments hervorgegangen ist (W. VIII, 131/132). Im „Kampf der Sänger" bedeutet die wundersam poetische Einleitung mehr als eine bloße dichterische Fiktion: eine Belebung aus drängenden bildhaften Vorstellungen heraus, in der so charakteristisch die Quelle zum Teil der Handlung und der Kunstform wird. Der Schluß des Prologs ist als in eben dem Sinne aufschlußreich aufzufassen, wie die Einleitung zum „Sandmann": „Es begibt sich wohl, daß, sehen wir fremde Gestalten in der dämmernden Ferne daherschreiten, uns das Herz bebt vor Neugier, wer die wohl sein, was sie wohl treiben mögen." (VII, 26.) Man vergleiche auch den für die Vorstellungsweise, das Leben in Bildern charakteristischen Schluß der „Sylvesternacht".

Es entspricht dieser plastisch gerichteten Phantasie eben die Anschaulichkeit der Darstellung, wie sie die Kritik immer wieder hervorgehoben hat — für uns speziell Bildhaftigkeit dämonischen Lebens, die sich zu bildmäßigen Einzelsituationen zusammenschließt. Ich brauche nur auf die Elixiere und den Elementargeist hinzuweisen[1]).

Die Ferne und Fremdheit einer bildhaften Erscheinung im lebendigen Leben stellt Hoffmann als mystisch-schauerliche,

[1]) Die direkte Beziehung zu Bildern, das Ausschöpfen von Bildern betrachtet Sakheim in seiner Studie ausführlich. (S. das Kapitel über phantastische Bildbeschreibung S. 124/27 ff.)

ins Dämonische übergehende Gefühlswirkung heraus: Die Gestalt des Malers, regungslos an den Eckpfeiler gelehnt, mit violettem Mantel bekleidet, Aureliens Erscheinung, „ganz dem Bild der heiligen Rosalia ähnlich, sogar in dem Faltenwurf ihres azurblauen Schawls, den sie über das Kleid geschlagen"; ebenso das besonders Beklemmende einer altertümlichen Kleidung in entsprechender Umgebung, z. B. die Tanten im „Majorat". — Es entspricht dieser aus dem Bildlichen heraus schaffenden Phantasie überhaupt die eigentümliche Betonung und Bedeutung des Äußeren: daß Medardus glaubt, „mit dem neuen Kleid ein neues Sein angezogen zu haben," daß von der mönchischen Kleidung des Hermogen eine Rückwirkung auf sein Inneres konstruiert wird; ferner die Ableitung einer dämonischen Gefühlswirkung durch die Anschauung des Häßlichen: Coppelius, ebenso Coppola, der Signore Dapertutto. Feiner ist dieses Hervorheben des bedeutungsvollen Äußeren zu der erschütternden Wirkung verwandt, daß mit dem Beherrschtsein eines Menschen durch einen anderen seine Züge sich in die des Herrn verwandeln — die grausenvollste Konsequenz einer Persönlichkeitsvernichtung! Im „Sandmann" hat der Vater Nathanaels in der Szene mit Coppelius dessen Züge. Die unglückliche Gräfin Angelika im „öden Haus" nimmt im Wahnsinn die Züge des entsetzlichen Zigeunerweibes an. Heinrich von Ofterdingen hat nach seiner Wandlung die unheimlich glühenden Augen des teuflischen Nasias. Die moderne Literatur hat diese Wirkung als eigenes Thema gestaltet: Ich weise auf Bodo Wildbergs Novellen „Vitzli-Putzli" und „Tante Engeltraut" hin. (S. Schluß.)

Die plastische Phantasie auf dem Gebiet traumhafter Zustände und der Wahnvorstellungen.

Ihr eigentliches Gebiet in bezug auf dämonische Inhalte findet die plastische Phantasie in der Erlebnisseite unserer „partie honteuse", den Wahnvorstellungen und Visionen. Es ist hervorzuheben, wie in diesen Darstellungen die Phantasie einerseits eine ins Höchste gesteigerte schaffende Kraft entfaltet, andererseits die verschwimmenden Bewußtseinszustände mit einer ins

Feinste und Tiefste erlauschten Logik begleitet. Ich möchte diese Möglichkeiten an zwei Beispielen zeigen. Eine höchste Steigerung des Häßlichen mit furchtbarer Kraft gepaart, eine gewaltsame Zusammenschweißung des Unzusammengehörigen zu gräßlich-lebensvollen Gebilden einer anderen Welt, in die verwandelt Erinnerungsbilder eintauchen, stellt die große Traumvision des Medardus im zweiten Teil der Elixiere auf S. 268/269 dar. (Vgl. auch Berganza M. I, 117 u. 118.) In dieser Konzeption scheinen die Schrecknisse Goyas aufgestanden und durcheinanderbewegt, deren Wucht alle grausamen Zierlichkeiten Meister Callots zunichte macht. — Im „Sandmann" durchdringen die Psyche des Nathanael zwei höchst affektstarke Vorstellungsbilder, in deren Wachsen und Werden durch die Wirklichkeit ihre Entwicklung eingefaßt ist. Die erste, die Vorstellung aus dem Kindermärchen vom Sandmann, der den Kindern Hände voll Sand in die Augen wirft, daß sie aus dem Kopf blutig herausspringen (M. III, S. 5), ist bis zum Höhepunkt der Erzählung allein wirksam, die zweite, durch das Erlebnis gegebene, die Vorstellung von der Automate: „Holzpüppchen dreh' dich!" — verschlingt sich mit der ersten und führt abwärts zur Katastrophe. . . . .

Es erschafft aber auch die plastische Phantasie in den Traumvisionen lebendige, mit Handlung erfüllte Situationen, z. B. auf S. 209 in den Elix.: die Schilderung des geistlichen Gerichts und die Folterung in der unterirdischen Kammer, eine Situation, die sich realistisch in der Ermordungsszene des Cyrill im zweiten Teil auf S. 309 wiederholt. Beide Schilderungen erinnern stark an den „Genius" von Große. . . . .

Ich habe die plastische Phantasie in bezug auf dämonische Inhalte als ein bildmäßiges Auffassen in der Konzeption selbst und in manchen eigentümlichen Einzelerscheinungen dämonischer Wirkungen, zuletzt auf dem Gebiet traumhafter Zustände und der Wahnvorstellungen verfolgt. Es muß aber mit Rücksicht auf die letztgenannten Inhalte und Beispiele gesagt werden, daß die Gesamtwirkung nie ganz rein durch visuelle Bilder allein ausgelöst, sondern durch akustische und musikalische Elemente gestützt wird, so daß sie in manchen Fällen von beiden wechselseitig durchdrungen ist. So setzt denn überhaupt an diesem Punkte die

akustisch-musikalische Darstellung als selbständige, sehr bedeutsame Stileigenschaft ein.

In der oben zitierten Vision aus den Elixieren auf S. 209 heißt es: „Die seltsamen Gestalten ringsum erhoben sich und streckten ihre langen Arme nach mir aus und riefen in heiserem grausigen Einklang: „Auf die Folter mit ihm!“ Der Übergang der Einzelvisionen zu den höllischen Schrecknissen der großen Vision auf Seite 269 setzt mit einem „sinnverwirrenden Flüstern und Rauschen“ ein. — Der erste Furchtaffekt keimt in Nathanaels Seele bei dem dumpfen Treten und Poltern des „Sandmanns“ auf, und im Gleichklang mit den visuellen Bildern bringt seine Dichtung auf Seite 23 akustische Vorstellungen. Beim ersten Auftreten der Doppeltgängerhalluzination in den Elixieren steigt sie aus einem gepeinigten Zustand herauf, in dem visuelle und akustische Einwirkungen sich ablösen: S. 197: „In den wunderlichen Reflexen, die der düster flackernde Schein der Lampe an Wände und Decke warf, grinsten mich allerlei verzerrte Gesichter an, ich löschte die Lampe aus, aber gräßlicher tönte dann das dumpfe Stöhnen, das Kettengerassel durch die Stille der Nacht.“ Es bleiben hier die akustischen Elemente eindringlicher und verdichten sich zu der eigentümlich abgerissenen, Silben und Vokale wiederholenden Stimme des Doppeltgängers, den akustischen Einheiten, unter denen sich der erkrankten Psyche eben jenes Klopfen und Stammeln, Stöhnen und Lachen suggeriert[1]).

Akustisch-musikalische Interpretation des Dämonischen.

Wie die Doppeltgängervision auf eine rein akustische Vorstellung zurückgeht, so liegt überhaupt im Akustischen und in bestimmter Richtung im Musikalischen die unzerlegte, innerliche Gefühlswirkung des Dämonischen. Es entspricht diese Wirkung dem auf die Erfassung der gesamten Natur gerichteten akustischen

[1]) Siehe Bechterew, Archiv für Psychiatrie Bd. 30: „Ueber das Hören der eigenen Gedanken“, S. 284 und S. 290; Klinke führt in seinem Buche diese Erscheinungen auf Erkrankungen des Sprachgebiets, der Sprachbewegungs- und Klangvorstellungen zurück.

Erleben Hoffmanns, wie seiner Auffassung vom Wesen der Musik als Allmusik, Sanskritta[1]). Vielleicht läßt sich doch dies akustische Erleben mit dem Dämonischen auf eine grundgemeinsame Wurzel in Hoffmanns Persönlichkeit zurückführen. Was in der Dichtung in dämonischer Handlung oder Stimmung, in der Konzeption bestimmter dämonischer Persönlichkeiten zum Ausdruck gelangt, wäre dann die beschränkte Form dieses Erlebens, das akustische Auffassen der ganzen Natur die umfassende und die Durchdringung der Erscheinungen mit dem musikalischen Sinn eine zugleich umfassende aber auch vollendete Form: Erfüllung und Erlösung zugleich. Eine allgemeine Regel läßt sich nicht aufstellen darüber, was das Primäre ist bei der Konzeption einzelner dämonischer Inhalte, die Klangvorstellung oder das Bild (wo diese Inhalte aus dem Innern hervorgehen, nicht aus äußerer Anschauung, also beide Möglichkeiten vorliegen). Es gibt wechselseitige Beispiele, wie wir ja oben gesehen haben[2]). Tief charakteristisch für E. Th. A. Hoffmanns Kunst ist jedenfalls das sehr häufige Hervorheben des eigentümlich bestrickenden oder unheimlichen Stimmtons der dämonischen Persönlichkeit: Giulietta in der „Sylvesternacht“: „Ihre volle wunderbare Kristallstimme trug eine geheimnisvolle Glut in sich, die jedes Gemüt ganz und gar befing; Dapertutto (M. I, 361), Klingsor und Nasias (VII, 33), Coppelius und Coppola (M. III, S. 29, Z. 11), der Anfang der Brautwahl (VIII, S. 25, Z. 11) und des goldenen Topfes (M. I, 237). So werden auch einzelne schauerliche, dämonisch gesteigerte Wirkungen durch den Stimmklang erzielt, z. B. im „Sanctus“ (M. III, 152): „Hichem lachte gellend auf in grausigem Hohn“; die Stimme des Majors bei der Geisterbeschwörung im „Elementargeist“ (XIII, 159). Ferner ist sehr bezeichnend die durch akustische Elemente schauerliche

---

[1]) Vgl. Glöckner auf S. 29 unten, der die „Dämonisierungen des Klanges“ mit einem auf die ganze Natur ausgedehnten akustischen Erleben in Beziehung setzt.

[2]) Hoffmann war in jenem Zustand des „Delirierens vor dem Einschlafen“ für innere Bilder und visionäre Erscheinungen besonders empfänglich (siehe Hitzig I, S. 53), und starke Affekte riefen bei ihm eine Nervenspannung hervor, in der er gerade für Geräusche und eine mystische Ausdeutung derselben außerordentlich disponiert war. (S. Hitzig I, 210).

Örtlichkeit und die Auflösung der Naturschilderung in akustische, motorische Vorstellungsbilder, die die dämonische Stimmung in einer gedrängten Fülle sich steigernder Eindrücke wiedergeben und dann zu einer kompakten Gesamtwirkung zusammenfassen. Endlich wird der Spuk selbst durch akustische Vorstellungen interpretiert.

Die Geistererscheinung im eigentlichen Sinn in bedeutsamer Eigenart durch die Anschauung wiederzugeben, war Hoffmanns stärkste Seite nicht[1]). Dafür ist die von ihm selbst gelinde persiff-lierte „gestaltlose Gestalt" im Elementargeist ein schlagender Beweis. Das pseudo-salamandrinische Wesen aber hat selbst für eine Illusion zu stofflich menschliche Qualitäten, als daß die Auflösung in „Beckers Dörtchen" noch wirksam überraschen könnte. Man vergleiche die Schilderung des Erdgeistes in Gogols „Wij", die mit der Naturschilderung verwachsene, zart verschwebende Darstellung seiner Hexen in den „Erzählungen aus dem Weiler bei Dikanka" (s. die erste „Mainacht"); Turgenjews „Ellis" (eine Darstellung des Dampyrstoffes), die „Morella" bei Edgar Allan Poe, die Schilderung der gespenstischen, im Lebenshauch der Richterin kräftiger erblühenden, dann wieder verschwebenden, ohnmächtigen Erscheinung des Peregrinus in C. F. Meyers Dichtung[2]). Dafür treten bei Hoffmann die plötzlichen und unmittelbaren Wirkungen der Antithese und der akustischen Vorstellungen oder auch magnetische Erscheinungen[3]) an die Stelle. Dieses „Etwas" des Elementargeistes charakterisiert sich sehr ausdrucksvoll durch die plötzliche akustische Wirkung: „Da pfiff ein schneidender Ton durch das Gewölbe." Der spukende Daniel im „Majorat", d. h. seine Geistererscheinung, manifestiert sich nur durch akustische Erscheinungen, und mit welcher Kraft bestimmen schon vorher akustische Elemente das gesamte Milieu! (M. III, 204.) Der Geist von Severins Tante in den „Serapionsbrüdern" wirkt sinnlich in ganz bestimmter individueller

---

[1]) Das hängt damit zusammen, daß sein Talent durchaus unlyrisch ist.

[2]) Die aus luftigen Nebeln gebildete Vorstellung der „weißen Frau" in der Spukgeschichte ist doch nur ganz allgemein gehalten.

[3]) In der „Spukgeschichte" übt der Spuk seine eigentliche, verheerende Wirkung durch eine magnetische Erscheinung, das Schweben des Tellers, aus.

Charakterisierung durch Geräusche, die am Schluß noch die visuelle Vorstellung, eine lange weiße Gestalt, hervorrufen. Für die Konzeption selbst ist diese aber belanglos.

Wo die „Phantasie des Gefühls" in bezug auf dämonische Inhalte sich direkt musikalischer Ausdrucksmittel bedient, geschieht es aus der tief persönlichen Interpretation von dem Wesen der Musik heraus. So ist in der Chrysostomusgeschichte der „dämonische Mißbrauch der Musik" verständlich aus ihrem Zauber, ebensolcher Art ist die Wirkung des Gesanges von Klingsor (VII, 49), und es erklärt sich die in Hoffmanns Dichtung sehr häufige Erscheinung, daß eine Persönlichkeit durch Musik oder unter dem Bilde eines musikalischen Vorgangs bestrickt wird. Ferner ist für Hoffmanns unmittelbar im Stil verkörperte Empfindung charakteristisch die mystisch-schauerliche Gefühlsbedeutung einer musikalischen Einzelvorstellung, so im Anfang des „goldenen Topfes" die Prophezeiung der Hexe: „Ins Kristall, bald dein Fall!", die Einleitung einer spukhaft-symbolischen Geisterszene in den „Doppeltgängern" (XIV, S. 10) durch akustisch-musikalische Elemente. Andererseits entspricht es aber natürlich wieder seiner Auffassung, von dämonischen Gewalten durch Musik zu befreien, wie im „Kampf der Sänger" (VII, 53), mit der persönlichen Wendung im „Kater Murr" und allen Kreislerianis durch Julias Gesang, in eine symbolisch-musikalische Einzelvorstellung gefaßt in dem Beispiel aus dem „unheimlichen Gast": „als breche ein Kristall klingend zusammen" (VIII, 122)[1]. Als Symbolisierung der magischen Wirksamkeit der Musik, einer dämonischen Steigerung nach beiden Seiten innerhalb des Charakters der Legende ist das „Sanctus" sehr bezeichnend (s. M. III, 149, 152/53).

Die visuell-musikalische Gemeinempfindung (Tonphotismus) stellt eine dämonische Kraftsteigerung in sich selbst dar, wie sie auf einer Magie des Erlebens beruht und eine solche wieder hervorbringt. (S. „goldener Topf" M. I, 335 ff. und Kreisleriana M. I, 56/57.)

---

[1]) Schäffer bringt auf S. 152 3. Teil diese Nachweise.

Technik des Dämonischen aus den Erscheinungen des Magnetismus hergeleitet, Attrativa.

Als subjektive Eigenschaft des dämonischen Stiles bei E. Th. A. Hoffmann möchte ich weiterhin eine Verwendung der Erscheinungen des Magnetismus anführen, die sich zu einer bestimmten Technik dämonischer Gestaltung ausbildet. Den Ausgangspunkt bildet die Attrativa der dämonischen Persönlichkeit, die sich aus der „besonderen psychischen Organisation", dem Besitze der magnetischen Kraft herleitet: „Es hing alles an ihm auf unbegreifliche Weise im Gefühl eines unwiderstehlichen Zwanges" (vom dänischen Major im „Magnetiseur"). — „Es war mir, als würde ich von einem höheren Wesen gezwungen, treu an dem Mann zu halten, als würde der Augenblick des Aufhörens meiner Liebe auch der Augenblick des Untergangs sein" ff. (M. I, 192.) Als solche Zauberkraft gibt sie dem bösen Wollen die teuflische Kraft, wächst sich zu der „dämonischen Bestrickung" aus. Im Elementargeist gibt sie sich schon zu erkennen in der Hoffnung Viktors auf dem Höhepunkt seines exaltierten Zustandes, O. Malley wiederzusehen, im Magnetiseur, im Bewußtsein der Maria, die ihr verhaßten magnetischen Zustände eingehen zu m ü s s e n. In der späten Novelle „Datura fastuosa" wird diese magnetische Attrativa auf den Fremden übertragen, der den weltscheuen Jüngling in das Leben hineinzieht, um ihn zum Verbrechen zu verleiten, ja er scheint sie sofort bewußt auszuüben. Giulietta in der „Sylvesternacht" übt eine ähnlich potenzierte magische Kraft auf den Erasmus Spikher aus (M. I, 360): „Dem Erasmus war es bei dem ersten Blick, den er auf Giulietta warf, so ganz besonders zumute geworden, daß er selbst nicht wußte, was sich denn so gewaltsam in seinem Inneren rege. Als sie sich ihm näherte, faßte ihn eine fremde Gewalt und drückte seine Brust zusammen, daß sein Atem stockte" ff. — Die gesammelte Kraft der magnetisch wirkenden Persönlichkeiten konzentriert sich in ihrem Blick. Diese Wirkungsweise wird als hypnotische Erscheinung in weitestem Umfange übertragen: der durchbohrende Blick des Malers in den Visionen der Elixiere, der magisch bannende Blick des Don Juan, des Prinzen Hektor im Kater Murr (X, 71), der Giulietta in der

„Sylvesternacht", der Alten im „öden Haus", der durchbohrende Blick des Fremden in der „Datura fastuosa"; — als höchste Steigerung einer magisch wirkenden Liebeskraft der Blick des Geliebten in „der Marquise de la Pivardière" (Bd. XI, S. 22), der Blick von Ferdinands Geliebten in der „Automate"; als Ausdruck gesteigerten inneren Lebens der Blick der Donna Anna im „Don Juan" (M. I, 93). Ferner gehören hierhin die Ankündigung der übernatürlichen Erscheinung der Aurora im „Elementargeist": „Da durchfuhr wie ein Blitzstrahl mein innerstes Wesen ein Blick" und die suggestive Selbstverkettung des Nathanael in den „immer lebendiger, immer glühender" werdenden Blick der Olimpia (M. III, 36). In höchster poetischer Verklärung ist endlich diese Wirkung im „goldenen Topf" verwandt (M. I, S. 42): „Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbebte im Innersten — er starrte hinauf, und ein paar herrliche, dunkelblaue Augen blickten ihn an" usw.[1]).

Den magnetischen Bewußtseinszuständen und ihrer inneren Wirkungsweise entnommen ist weiterhin ein aus verschwimmenden Bewußtseinszuständen aufsteigendes visionäres Schauen, das sich speziell als das „Schauen der Geliebten" in seiner bestimmten magischen Wirkung zu einem unzähligemal wiederholten Motiv kristallisiert. Dabei gibt es verschiedene Möglichkeiten der Darstellung. Es mag die Geliebte als eine schon vorher empfangene dunkle Ahnung sich im Traumbild zu erkennen geben (Jesuiterkirche M. III, 128) und später ins Leben treten (s. auch Automate, VII, 82) oder erst in der Traumvision sich offenbaren und symbolisch auf die Zukunft hindeuten. (Bergwerke zu Falun VI, 176, unheimlicher Gast VIII, 110). In einigen Novellen ist das Schauen der Geliebten und die sich daraus ergebende Verwicklung der eigentliche Vorwurf, so im „öden Haus", im zweiten Teil

[1]) Eine Vermischung dieser Wirkung mit den Elementen der Volkssage ergibt sich, wo sie künstlich herbeigeführt oder verstärkt wird durch konzentrierende Gegenstände: der magische Spiegel im „öden Haus", das Perspektiv des Coppola, die Perle der Giulietta, das Amulett des Bogislav im „unheimlichen Gast". S. Olbrich in seinem oben zitierten Aufsatz S. 132 ff., der auch alle übrigen magnetischen Erscheinungen mit dem Volksglauben in Beziehung setzt.

des „Elementargeistes“ — hier in die kabbalistische Sphäre verflochten, meist bildet dies Motiv allerdings nur den Ausgangspunkt der Novelle, wie in der „Jesuiterkirche“, der „Automate“, im Mittelpunkt ihrer Entwicklung steht es in den „Bergwerken zu Falun“.

Bedeutungsvoller ist dieser Vorgang da, wo er wechselseitig auftritt, als Fernwirkung aufgefaßt werden muß, so in den Elixieren zwischen Aurelie und Medardus (M. II, 241 f.). Aurelie beichtet in einem tief somnambulen Zustand dem Medardus. Die ganze Situation stimmt bis in Einzelheiten mit der Traumvision des Medardus in der Kirche überein (S. 45/46): beiderseitige Vision des Malers innerhalb des traumhaften Vorgangs selbst, beiden gemeinsam ist auch die innere Vortäuschung des Erlebnisses als Wirklichkeit. — Eine höchste Steigerung dieser Telepathie ist die geistige Vermählung, wie sie die Schlußvision im „Rat Krespel“ (VI, 50) darstellt, der innere Zustand der Hermenegilda im „Gelübde“, die sich ihrem Geliebten vermählt glaubt (M. III, S. 305), oder ein ganz geistiges aber völliges Verfließen im „Don Juan“ zwischen Donna Anna und dem reisenden Enthusiasten. — Endlich ist hier noch die aus dem Rapport zwischen Magnetiseur und Somnambule abgeleitete, höchste dämonische Einwirkung eines Menschen auf den andern zu nennen, die Liebesverzauberung oder Liebeseinflüsterung [1]). Dieses Motiv hat nicht nur da eine wichtige Funktion, wo es eine einzelne Wirkung (unheimlicher Gast) oder eine große Gesamtwirkung (Magnetiseur) illustriert, sondern ist auch für den technischen Aufbau innerhalb der Kunstform besonders interessant.

Technik im „unheimlichen Gast“.

Eine merkwürdige Überfüllung dieser Technik weist die Erzählung der „unheimliche Gast“ auf: Vordeutende Traumvisionen, Telepathie und Liebesverzauberung in konzentrischer Anordnung. Um den eigentlich novellistischen Kern: ein Fremder tritt plötzlich ein in den Kreis der Familie und bringt Unheil — ranken sich in eigentümlicher Parallelität die vordeutenden Teilerscheinungen. In Verbindung mit dem Gespräch über unbekannte

1) S. K. A. F. Kluge, S. 325.

psychische Einflüsse erinnert sich Angelika eines Traumes in der Nacht ihres vierzehnten Geburtstages, dessen Grausen ihr noch erinnerlich, aber ohne die Spur seines Inhaltes. Dieser Traum tritt sofort als bestimmte Beziehung seinem ganzen Inhalt nach ins Bewußtsein bei der Bewerbung des Grafen und erstreckt sich noch vordeutend auf den ganzen Ablauf des Geschehens in der Novelle. Auch Moritz ist es bei dem Anblick des Grafen, „als träte ein Traum hervor, der ihn darstellt unter grauenvollen Umständen". Im Traum erkennt der Freund Dagobert, daß Moritz lebt und in geheimnisvolle Bande verstrickt ist. —

Die Liebesverzauberung findet sich als vordeutendes Motiv in der Erzählung des Moritz von seinem Freund Bogislav, wiederholt sich dann in der Handlung mit bezug auf Angelika und auf Moritz (dort in seiner Wirkung dargestellt, hier als sichtbare Traumeinflüsterung vorgeführt) und wird wieder mit dem Anfang und damit lebendig in den Zusammenhang der ganzen Handlung verknüpft, indem sich der Urheber der ersten Liebesverzauberung in der Geschichte des Bogislav nachträglich als derselbe Graf Si. erweist. — Die Telepathie ist in den Liebeszauber so verflochten, daß sie im Bann und im Lösen des Zaubers auftritt. Beim Anschauen des Miniaturbildes von der Angelika — oder in der Zeit darauf durch irgendwelche magische Operationen — stellt sich der Rapport her, der sich in dem Traum der Angelika offenbart (VIII, 108 und 110). Im Moment des Todes des Grafen Si. tritt der ursprüngliche, der wahre magnetische Rapport zwischen Angelika und Moritz ein. Die Worte auf Seite 122: „Ich mag wohl jenen entsetzlichen Traum fortgeträumt haben" deuten die Verquickung beider Motive an. —

Die Novelle „Der unheimliche Gast" ist deswegen so außerordentlich interessant, weil sie so ungemein bezeichnend für E. Th. A. Hoffmanns Schaffen überhaupt ist. Das Schaffensmotiv, die lebhafte Anschauung einer dramatisch-unheimlichen Situation, ist mit Handlung umkleidet, durch Beziehungen versponnen. Die Handlung geht hier nicht aus dem Inneren der dargestellten Personen hervor, sie bricht wie eine Kette fatalistischer Erscheinungen auf die Menschen herein[1]). Der Eindring-

[1]) Siehe die Bedeutung des Fatums, T. I. S. 11.

lichkeit, mit der Hoffmann den dramatischen Moment erfaßte, der dem Ganzen zugrunde liegt, entspricht die gepfropfte Technik dämonischer Wirkungen bis ins Einzelnste. Denn es läßt sich eine förmliche Kompensation von Lieblingsthemen, -gegenständen und -ausdrucksmitteln des Dämonischen, auch abgesehen von der eben skizzierten Verwendung der Erscheinungen des Magnetismus aufzeigen. So spiegelt sich verstärkt die herbstlich-schauerliche Stimmung des Magnetiseuranfangs gleich zu Beginn der Erzählung wieder. Auch etwas ganz Äußerliches: in beiden Fällen ist das magisch belebende Getränk die geliebte Punschbowle. Die ganze Konstellation um den Fremden herum entspricht den im „Magnetiseur" um Alban gruppierten Personen und wird nur durch die Marguerite, die etwa die Stellung Ottmars einnimmt, bedeutungsvoll für die Handlung bereichert. — Es kehren wieder die akustischen Erörterungen aus der „Automate", die Stimmung des „Majorats" bei der Schilderung der Geistererscheinung und der jähe Sprung in die Wirklichkeit: „Nun geschah ein gewaltiger Schlag"; andererseits die Lösung solcher Stimmung durch musikalische Elemente (S. 25, Z. 12 ff.). Das Motiv einer mystischen Verbindung mit einer unheimlichen Persönlichkeit, wie sie im „Sandmann" zwischen dem Vater Nathanaels und Coppelius besteht, klingt leise in dem Verhältnis des Grafen Si. zu Angelikas Vater wieder. Es hat auch wieder die magnetische Einwirkung der Marguerite auf den Moritz starke Stimmungsähnlichkeit mit dem Zauber der Olimpia (VIII, 125): „Sowie ich nun Angelika wachend, träumend erschauen wollte, stand Marguerite vor mir." In der magischen Bedeutung eines Bildes endlich spiegelt sich das Motiv des „öden Hauses" und das der Rosalia-Aurelie wieder. — Und so vollzieht sich nicht in streng formaler Ökonomie die novellistische Zuspitzung, die Wirkung des einen furchtbaren Ereignisses: Zwar wird ja stimmungsgemäß im Sinn eines musikalischen crescendo der Moment des Eintritts in die Familie vorbereitet, aber abgesehen davon, daß diese Wirkung gebrochen wird in der Desillusionierung, zugleich Verdoppelung des Effektes — Ottmar tritt in den Kreis der Serapionsbrüder ein — wird sie auch abgeschwächt durch die breite und komplizierte Handlung voll der oben genannten magischen Erscheinungen, die

für sich allein interessieren und sich gegenseitig in ihrer Wirkung aufheben.

Äußere Stilvermischung.

Charakteristisch ist vielmehr die auch sonst in die serapiontische Novelle eindringende Stilvermischung zwischen rein epischem und mit dramatischer Handlung erfülltem Inhalt, wie „im öden Haus“ und vor allem in der „Automate“. Es zeigt sich hier die verhängnisvolle Wirkung des „serapiontischen Prinzips“: „das darzustellen, was recht aus der Tiefe der Phantasie hervorgegangen ist“, als ein Durchbrechen der Form, auf deren eigenartige technische Bewältigung bei E. Th. A. Hoffmann ich von hier aus eingehen möchte.

Technik der künstlerischen Form.

Die umfassende Kunstform dämonischer Inhalte, die Novelle[1], ist bei E. Th. A. Hoffmann nach ihrer streng ursprünglichen Bedeutung als Hervorhebung des Ereignisses charakteristisch. Denn nicht nur da, wo es sich offensichtlich und in engster Form um die Darstellung einer merkwürdigen Begebenheit handelt[2], oder wo mit mehr oder weniger vertiefter Psychologie eine Wechselbeziehung zwischen äußerer und innerer Wirkung hergestellt wird[3], sondern auch da, wo die innere Entwicklung die Ereignisse eigentlich zu bestimmen scheint[4], liegt doch der

---

[1] Die Elixiere als einziges Beispiel eines durchgeführten Romans zerfallen selbst wieder in einzelne Novellenkompositionen (s. die Arbeit von O. Schissel von Fleschenberg: Novellenkomposition in E. Th. A. Hoffmanns Elix. des Teufels, Halle 1910) und der „Kater Murr“ als fragmentarische Verknüpfung von Einzelerlebnissen kommt nur für die Stimmung und dämonische Einzelerscheinungen in Betracht.

[2] Die Erzählungen der Serapionsbrüder wie die Geschichte von der Tante Severins, differenzierter die dreiaktige „Spukgeschichte“, außerhalb der „Serapionsbrüder“ etwa das Erlebnis Spikhers in der „Sylvesternacht“ und der novellistische Gegenstand des „Vampyr“.

[3] „Automate“, „ödes Haus“, „Elementargeist“.

[4] „Gelübde“, „Magnetiseur“, „Sandmann“, die Höhepunkte dieser Novellistik.

Schwerpunkt des Interesses auf den Ereignissen[1]) und nicht auf der Charakterentwicklung. Diese Wirkung möchte ich auch noch in den sichtlich anders strebigen „Bergwerken zu Falun" und der „Datura fastuosa" nachfühlen, wo gerade ein auffälliges Bemühen zu erkennen ist, die Persönlichkeit in den Mittelpunkt zu stellen, sie selbst im Gang der Ereignisse erstehen zu lassen. (In dieser Beziehung ist die „Datura fastuosa" sehr interessant[2]). — Ich möchte diese auf subtile Unterscheidungen zurückgehende Behauptung durch einen Vergleich stützen: Nie hat eine Hoffmannsche Novelle — um gleich an dem Meister objektiver Novellistik einen Maßstab zu gewinnen — die Physiognomie eines „Michael Kohlhaas", wo im gestreckten Gang der Ereignisse sich der Charakter entwickelt, oder die einer Entwicklungspsychologie des „Findlings", die im letzten Drittel der Erzählung planmäßig in das novellistische Ereignis ausbricht. Eher hat sie Beziehung zu der zweiten Art der Kleistschen Novelle, die einen schicksalsmäßigen Ablauf von Ereignissen, verhängnisvoll für eindeutig charakterisierte Helden darstellt (Verlobung zu St. Domingo, Zweikampf), und ihrer krassesten Fortbildung in Hebbels Novellistik, die schlechtweg das Ereignis als Idee verkündet und aus ihr heraus entwickelt[3]). Das Ereignis ist nur bei Hoffmann immer selbst ein außergewöhnlicher psychologischer oder imaginärer Vorgang[4]), während Hebbel ja mehr im Sinne Kleists das aus irgendeinem Begebnis sich entwickelnde neue Verhältnis gestaltet und dadurch „ein Fenster zur Brust der Natur" gewinnen wollte. — Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bilden nur die Novellen, in

---

1) M. III, S. 18: so heißt es ja auch im „Sandmann"! „seltsamer . . . kann nichts erfunden werden, als was sich mit dem jungen stud. Nath. zugetragen, so trieb es mich denn gar gewaltig, von Naths. verhängnisvollem Leben zu Dir zu sprechen", — nicht von Nath. oder dem wunderbaren Menschen Nathanael.

2) S. die Charakterisierung in den „Bergwerken zu Falun" VII S. 170, 173, 175 am Anfang, 190/191 im Mittelpunkt der Entwicklung und S. 19[illegible] die Kritik der Serapionsbrüder.

3) S. „Kuh". „Anna", die grundlegende Tagebuchnotiz über die Novelle Bd. XI der Ausgabe von R. M. Werner auf S. 398 in der Abfertigung eines aesthetischen Kannegießers.

4) Für die Novelle mit dämonischem Inhalt.

denen das schicksalbestimmende Ereignis soweit in der Vorgeschichte zurückliegt, daß es keine dramatische Bewegung mehr auslöst. In der Zustandsschilderung tritt aber naturgemäß die Persönlichkeit ganz anders hervor. So im „Rat Krespel" und der „Jesuiterkirche", wo ein aktives Interesse für die Persönlichkeit vorliegt [1]), und dem realistisch lebensvollen „Majorat". — Trotz dieses allgemein entscheidenden Merkmals ist wohl nichts verschiedener als die jeweilige Form im einzelnen. Das entscheidende Ereignis steht am Schluß, aber auch zu Anfang oder gar in der Mitte der Erzählung. Dabei ist die Bedeutung dieses in den Schluß verlegten Geschehnisses ganz verschieden organisiert. Im „Don Juan" liegt es in der jähen Realisierung eines ganz geistigen Erlebnisses zu knappester, schroffester Tragik, im „Magnetiseur" in der Plötzlichkeit und Knappheit der nur im Keim angedeuteten Katastrophe [2]). Im „Sandmann" ist das Schlußereignis Endpunkt einer nur trügerisch aufgehaltenen, konsequent zur Katastrophe abwärts gerichteten Bewegung. „Im „Elementargeist" scheint diese Bewegung in ihren beiden Höhepunkten schon abgeschlossen — in der Geisterbeschwörung im ersten Teil und der albartigen Schlußszene im zweiten Teil — um in dem Schlußereignis noch eine höchst pointierte, überraschende Zusammenfassung zu bringen. Das „Gelübde" treibt die Entwicklung klar zu einem Höhepunkt, der zugleich Katastrophe bedeutet. Die künstlerische Gesamtform bekommt etwas Außergewöhnliches durch die Umkehrung der Darstellung, nach der das eigentliche Nachspiel Vorspiel, gleichsam Auftakt der ganzen Novelle ist — als solches aber wieder selbständige Spannungsmomente enthält, die ihre Aufklärung in den Begebnissen finden. Ein einfaches Beispiel des novellistischen Verlaufs stellt der „Vampyr" dar; weniger künstlerisch überzeugend, als äußerlich zielen die „Doppeltgänger" auf die eine Schlußauflösungsszene hin. — Es ergibt sich aus dieser kapriziösen Kompliziertheit, daß

---

1) S. den Brief bei Hitzig I., 141/143 vom 24. I. 1797 und die Einleitung von Griesebach in den Werken I. Bd. LXXII.

2) S. dazu Hoffmanns Brief an Kunz auf S. 30 in dessen „Erinnerungen" vom 19. August 1813: „Die Katastrophe habe ich, da die Anlage weitschichtig genug war, in kurzen aber starken Zügen gegeben".

immerhin selten die Zuspitzung auf ein Ereignis so rein und scharf geformt zum Ausdruck gelangt, wie im „Magnetiseur", „Gelübde", „Don Juan". Im „Elementargeist" gibt es wirklich mehrere Höhepunkte der Handlung, und nur einer ungewöhnlich starken, fortreißenden Kraft der Schilderung verdankt der „Sandmann" die Wirkung seines Abschlusses nach den Höhepunkten der Spalanzaniszene und dem gleich hochgespannten Anfang. Sehr interessant ist in dieser Beziehung die bei Maaßen Bd. III, im Anhang abgedruckte Erstfassung, die gerade schon für eine Konzentration der novellistischen Wirkung in der vorliegenden Dichtung Zeugnis ablegt. Ursprünglich war noch ein ziemlich ausführlicher Zwischenfall mit einer jüngeren Schwester des Nathanael in den Anfang verlegt, nach der der verhaßte, hier auch von anderen „toll" betitelte Advokat Coppelius die Kinder beim Spiele stört und die kleine Schwester mißhandeln will, dann aber mit Nathanael, der die Schwester durch einen Faustschlag rächt, in ein wirkliches Handgemenge gerät. Man sieht, wie dieser Vorgang die ganze Stellung Nathanaels zu Coppelius verändert, diesem das Dunkelwirkende, übermenschlich Satanische einerseits nimmt, andrerseits die Wirkung der großen, konsequent ablaufenden Szenen, die die unheimliche Furcht Nathanaels veranschaulichen[1]), namentlich aber die zermalmende Wirkung der Geschehnisse am Schluß abschwächt. Gerade im Schluß hat Hoffmann denn auch die vorliegende Fassung ins Magisch-Undurchdringliche verdunkelt und in großen Bildern gesteigert, was deutlicher war und mehr beschreibenden Charakter hatte. So ist die Naturschilderung auf S. 385 oben im Text S. 41 konzentriert in die „duftigen Waldungen, hinter denen das blaue Gebirge wie eine Riesenstadt sich erhebt". Dem sonderbaren kleinen grauen Busch, in dessen Vorstellung doch die dämonische Bewegung schon typisch hineingelegt ist, entspricht in der Erstfassung ein weißes Häuschen oder graues Türmchen, und Coppelius selbst vollzieht nach den viel zu ausführlichen Schlußworten einen persönlichen Racheakt. — Im „Kampf der Sänger" ist der Wettkampf zwischen Heinrich und Wolfram das „Ereignis", realer

---

1) Am Anfang die Belauschungsszene, dann die Verhandlung mit Coppelius.

Höhepunkt der Novelle, ihr eigentlicher Höhepunkt aber, das ideell entscheidende Ereignis, liegt vorher in der Szene des Kampfes zwischen Nasias und Wolfram. – Wo das novellistisch bestimmende Ereignis am Anfang der Erzählung steht, wie im „öden Haus", der „Automate", müßte es einen konsequenten Ablauf anderer Ereignisse nach sich ziehen (s. Hebbels Technik). Im „öden Haus" kommt es zu einer kritischen Situation im letzten Drittel der Erzählung, die in sich selbst desillusionierend wirkt und unklar bleibt, bis ihr die aufklärende Schlußerzählung eine bestimmte Bedeutung gibt und damit auch der ganzen Novelle eine nachträgliche Rundung. In der „Automate" bewirkt die Verkündigung des Türken überhaupt nur eine Kette theoretischer und zum Teil vom eigentlichen Gegenstand abweichender Vermutungen, die sich nur an zwei Stellen in eine Art Handlung umsetzen: Vision des Professors im Garten und das Schlußereignis der Hochzeit, das real fraglich bleibt. (Der Besuch des Professors in seiner Wohnung ist kein förderndes Moment der Novelle.)

Hier überwiegt das fast wissenschaftliche Interesse am Gegenstand, eben an psychischen Einflüssen, Akustik, Mechanik, Automaten. Es stellt die Forderung einer geschlossenen Handlung und überhaupt einer Form absichtlich hintan [1]), während, wie wir gesehen haben, dieses gegenständliche Interesse im „unheimlichen Gast" in entgegengesetzter Weise eine Überfüllung der Handlung erschafft, die es zu keinem Formbewußtsein gelangen läßt: Der dramatische Moment als Ausgangspunkt findet keine ebenbürtig konzentrierte Wirkung in den Geschehnissen. —

Die Technik Hoffmanns in bezug auf die Novelle mit dämonischem Inhalt ist subjektiv begründet in einem stark stofflichen Interesse an den Vorgängen selbst, die den eigentlichen Gegenstand ausmachen [2]), und dieses Interesse hält die geschilderten Personen unter der Idee des Dämonischen oft in einer bedingten Psychologie und damit auch einer bedingten Funktion in der Dichtung fest. Gerade in der künstlerischen Ausgestaltung des Ereig-

---

[1]) W. VII, Seite 100.

[2]) So ist ja der „Magnetiseur" erst aus einem Aufsatz, der eine „pittoreske Ansicht des Träumens" enthielt, unter den Händen zu der Novelle ausgewachsen. S. Maaßen Bd. I, Einleit. S. 20.

nisses aber, hinter dem die Person verschwindet, und in dem er gleichsam selbst künstlerisch die satanische Laune des Fatums befriedigte, lag für Hoffmann vielleicht die größte Befreiung. Auf dieser Begründung beruht auch die Willkür der Form, die kein Gesetz über sich leidet, an den Anfang stellt, was das Innerste am glühendsten ergriff, unbeschadet irgendwelcher technischer Erwägungen. So wird Hoffmann innerlich gezwungen, im „Sandmann", der Nathanael-Coppeliusszene zuliebe ein Stück Vorgeschichte in Briefform und in nachtragender Erzählung zu geben, im „Magnetiseur" der gedrängten Wirkung der Begebenheit halber die Handlung abzubrechen, dann — hier sehr wirkungsvoll — sie wieder von außen an ihrem letzten Faden aufzunehmen und in den wuchtigen Notaten des Bickertschen Tagebuches aufzulösen und so auch im „Gelübde" die zerschmetternde Wirkung des Ereignisses, die für die ganze Erfassung der überlieferten Anekdote der leitende Gesichtspunkt war, in dem selbständigem Vorspiel vorauszustellen.

Man muß also die künstlerische Gesamtform aus der Empfindung Hoffmanns bei der Konzeption und im Verlauf seines Schaffens verstehen, aus einem inneren ursprünglichen Rhythmus. Mit den Gesetzen, die den Charakter der Novelle bestimmen, verläuft er im großen und ganzen gleichartig. Vertieft man sich aber näher in die Eigenart der Hoffmannschen Novelle, so erkennt man aus der großen Mannigfaltigkeit der Form im einzelnen sein sprunghaftes Wesen.

Innere Stilvermischung.

Verführt das Interesse an okkultistischen Gegenständen zu einer Stilvermischung von wissenschaftlichem und poetischem Gehalt, gelegentlich auch zu einer unkünstlerischen Durchsichtigkeit der Darstellung, die in Erklärungssucht ausartet[1]), so bringt einen anderen Zwiespalt der Wirkung die Mischung des Phan-

[1]) Der Traum der Angelika im „unheimlichen Gast" enthält alle auf die Zukunft hindeutenden Garantien, die Liebesverzauberung sowohl, als die bestimmte Rolle des Moritz: „Angelika, ich rette Dich — aber" . . . . (VIII, 111, siehe auch Schluß).

tastischen mit dem Menschlichen hervor. Wenn E. Th. A. Hoffmann bei der Darstellung des Wunderbaren die Forderung „einer ganzen wunderbaren Welt“, wie sie Tieck aus dem Lustspiel Shakespeares ableitete, in seiner Märchennovellistik aus ganz persönlichem Drang durchbrach[1]), so ist die Übertragung dieses Prinzips auf tragische oder ins Tragische hinüberführende Gegenstände nicht in allen Fällen von dem künstlerischen Takt geleitet, der eine reine ästhetische Wirkung auslösen müßte. Auf einfachem Gebiet befinden wir uns in der Geschichte „der Kampf der Sänger“, wo aus dem mittelalterlichen Milieu heraus die Steigerung ins Übersinnliche und die ganze Problemstellung in diesem Sinn verständlich erscheint und harmonisch in der äußeren Schilderung aller höllischen Requisiten und Ingredienzen der Stimmung, die zu ihrem dramatischen Höhepunkt hinzielen, zum Ausdruck gelangt. Gerade in der unverhüllten Gegenüberstellung des Teuflischen mit allen seinen fürchterlichen Attributen und der einfachen, gläubig reinen Persönlichkeit des Wolfram konzentriert sich ja der Gehalt der Erzählung und zugleich auch eine hier wohltuende, schalkhafte Ironie, die dem Leser die Gewißheit eines glücklichen Ausgangs suggeriert. — Anders wo das in dieser Weise charakterisierte Phantastische plötzlich in eine wirklich tiefe, lebeneingreifende Funktion übergeht, wie im „Teufel zu Berlin“, wo nach der sehr feinfühligen Selbsterkenntnis Hoffmanns eine „Diskrepanz“ von pointierter Satire und höchster grauenhafter Wirkung eintritt. Auch in der sehr unkünstlerischen Novelle „Ignaz Denner“, die eine Räubergeschichte mit einer blutigen Alchimie verknüpft und ins Übersinnliche steigert, ist von einer ästhetischen Wirkung keine Rede. Es ist hier bemerkenswert, wie die als Erzählung vorgeführte Geschichte des Dr. Trabacchio, in die Entfernung gerückt und in ihr gleichartiges Milieu verflochten, einen gewissen mystischen Reiz ausübt, der Glanz der dämonischen Schilderung das Gräßliche des Gegenstandes, der ohnedies nicht durch die Anschauung gegeben ist, verdeckt, gleichsam unwirklich macht (vgl. M. Bd. III, S. 89,

---

[1]) Er übt ja bewußt die virtuose Kunst der „triumphierenden Gegenbewegung“ von Phantasie und Wirklichkeit aus!

92/93 u. 102). Aber da, wo sie ins Leben tritt, übertönt die grauenvolle Wirklichkeit solche vereinzelte Erscheinungen laut, wird also weder selbst durch das Phantastische gemildert, noch auch im Affekt der Spannung gesteigert. So entspricht auch meinem Gefühl nach Tiecks „Liebeszauber" nicht der im „Phantasus" selbst vorgeführten Theorie. — Bei der Schilderung der dämonischen Persönlichkeit, von der vernichtende Wirkungen tiefster Tragik ausgehen, wird ihre volle Wucht gebrochen durch eine ins Phantastische allzugrob und zu naiv verschwebende Charakteristik. Daß Alban es nicht verschmäht, durch verschlossene Türen einzutreten und sich auch sonst gewisser Charlatanerien bedient, würdigt seine imponierende Persönlichkeit herab und vermindert die Feinheit und Intensität des plötzlichen Schlusses, das Verhaltene der ganzen Wirkung[1]). Ebenso erscheinen zum mindesten überflüssig und desillusionierend die Kunststücke des Majors im „Elementargeist" (XIII, 157). In dieser Novelle fehlt es ja nicht an reicher psychologischer Motivierung (S. 158 ff.) der übersinnlichen Erscheinungen; nach der großen kabbalistischen Szene versinkt sie aber wiederum in die naive Charakteristik durch den Volksglauben. Hier ist ein wechselseitiges Aufheben der Wirkungen durch bewußte Stilvermischung angestrebt, die aber auch gerade hinter ihren raffiniert pointierten Stimmungskontrasten den Mangel einer wirklich einheitlichen Gestaltung verbirgt. Wie wirksam eine im extrem Phantastischen enthaltsame Schilderung ist, zeigt die realistisch lebensvolle Darstellung des dänischen Majors in der Einleitung des „Magnetiseurs". Wieviel unauffälliger ist hier der magnetische Einfluß (M. I, 193), der erst in der Alberscheinung des Traums ins Übersinnliche hinauswächst. Die Beziehung zum Aberglauben wird hier wirklich reinlich nur von außen gegeben. — Künstlerisch gelöst erscheint mir das Problem des Übersinnlichen innerhalb der Wirklichkeit im „Sandmann", und zwar im höchsten Sinne. Die Figur des Coppelius — Coppola hat von sich aus gar nichts Übersinnliches, aber eine phantastische Häßlichkeit,

---

[1]) Die Beziehung zum Aberglauben, die Wirkung der Persönlichkeit in der Anschauung des Volkes, ist sonst an sich sehr wirkungsvoll, siehe dänischer Major, I, 143.

seine kontrastierende Gebärde (S. 28), die immer im rechten Moment bedeutungsvolle Wirkungsweise ausgedachter Bosheit, machen ihn zum gespenstischen Unhold, „der überall, wo er einschreitet, Jammer, Not, zeitliches -- ewiges Verderben bringt.“ Hier ist die höchste Objektivität der Darstellung erreicht, zu der Hoffmanns Kunst sich überhaupt jemals emporgeschwungen hat. Wie alle Wirkungen des gesteigerten Affekts einen Doppelsinn haben[1]), so geht von dieser Gestalt eine Suggestion aus, die sie mitten in der Wirklichkeit im Sinnlichen festzuhalten verbietet. Ihr entspricht die Wirkung des Perspektivs, der dämonisch rätselhafte Schluß: „Ha, ha, wartet nur, der kommt schon herunter von selbst!“ Zugleich ist aber, unbeschadet der Selbständigkeit der dämonischen Erscheinung des Coppelius, noch die große psychologisierende Kunst tätig, die das Schicksal Nathanaels notwendig bestimmt, die entscheidende Wirkung des Coppelius erst machtvoll gestaltet aus seinem Inneren heraus[2]). So ist die Gesamtwirkung der Novelle, von beiden Seiten gestützt, im höchsten Sinn künstlerisch. Ihr ästhetischer Wert ist ungleich höher, als die aus der Gespenstererscheinung in der „Spukgeschichte“ deduzierte verheerende, mehr allgemein psychologische Wirkung, ein brutal waltendes Schicksal, das über drei Menschenleben hereinbricht. Tiefer begründet ist der novellistische Verlauf als die dunklen psychischen Einflüsse der „Automate“ und des „öden Hauses“, durchgreifender in seiner Tragik des Erlebnisses als der stimmungsreiche, kompliziert „gemachte“ „Elementargeist“ und der auf ein bestimmtes Gebiet beschränkte „Magnetiseur“.

[1]) M. III., S. 9—10: „Mir war es, als würden Menschenaugen ringsum sichtbar“, ... „mag denn der Junge die Augen behalten und sein Pensum flennen in der Welt“, — vgl. auch S. 28 und 29.

[2]) Zur Ergänzung von b. δ füge ich noch an: Es ist eine Entwicklung durch Ereignisse herbeigeführt, die an die einmal gegebene Grundlage unmerklich immer größeren Boden anwachsen läßt, — aber dabei ist Nathanael durchaus der passive, in den Kreis dieser Geschehnisse und einer solchen inneren Entwicklung hineingezogene Teil: — die plötzliche Wandlung des „sich in Wissenschaft und Kunst kräftig und heiter bewegenden Jünglings“ nach dem Besuch des Wetterglashändlers Coppola, der eben anknüpfend an die Jugendeindrücke, als feindliches Prinzip in dieses Leben eintritt! (S. den Anfang und S. 21, M. III — während z. B. Kohlhaas aktiv den Ablauf der Geschehnisse bestimmt.)

Auffassung der Probleme.

Die Subjektivität der Stilform, wie sie in der Stilvermischung des Phantastischen mit dem eigentlich Tragisch-Dämonischen recht deutlich zum Bewußtsein kommt, dokumentiert sich endlich in keinem der einzelnen Stilmittel besser als in ihrem umfassenden Gebiet, der Auffassung der Probleme. Die im Boden des rein Menschlichen und tief Menschlichen wurzelnden Probleme werden durch die Dämonisierung in eine höhere, aber typische Sphäre gehoben — gleichsam idealisiert. Dies Verfahren zeigt sich an Einzelerscheinungen auffällig. Euphemie — in Wirklichkeit eine gemeine Verbrechernatur — wird ausgerüstet mit jenen Ideen von der Machtwirkung des gebietenden Geistes, der die Erscheinungen des Lebens seinem Willen unterwirft. Dieses Motiv wird im „unheimlichen Gast" wiederholt: Marguerite als „würdige Schülerin" oder gar „Gefährtin" des Grafen Si. bei seinen übermenschlichen Operationen" erscheint als eine Steigerung der Idee zuliebe; dem realistischen Kern ihrer Persönlichkeit nach besteht ihre Wirksamkeit nur in ihrer magnetischen Empfänglichkeit und ihrer Eifersucht, die schaden will. — Wie bezeichnend ist die echt serapiontische, phantastisch-dämonische Erhöhung des Wirklichkeitsgehaltes in der Novelle „Doge und Dogaresse". Ich meine hier nicht die zarte, wehmütige Liebesgeschichte überhaupt, die in den geschichtlichen Zusammenhang verflochten wurde, wie es bei der Deutung des Kolbeschen Bildes nahe lag, und die in ihrer Stimmungslyrik zu Novalis, Tiecks Stil der „Elfen" und dem „fremden Kind" hinüber führt, sondern die Eigenart der Fassung, in der sie wie eine ganz fremde, erst allmählich durchsichtige, bedeutungsvolle Welt über der Wirklichkeit dominiert. Dies kommt gleich anfangs vor allem in der Erscheinung der „Hexe" Margareta zum Ausdruck, in ihren wahnsinnig-mystischen Prophezeiungen (S. 119/120), die mit besonderer Kraft dämonisch-suggestiv wirken, ihrem ganzen Verhältnis zu Antonio[1]), das sich erst allmählich klärt. Es verkörpert sich in gleicher Weise in der gesteigerten Charakterisierung des Antonio, über dessen Geschick dämonische Sehnsucht und dä-

---

[1]) Der geheimnisvolle Zwang, den sie auf ihn ausübt!

monischer Zauber verhängt ist (S. 118, W. VII): „Ein unaussprechliches Verlangen, eine mein Innerstes verzehrende Sehnsucht nach einem Etwas, das ich nicht zu nennen, zu denken vermag, hat mein ganzes Leben erfaßt.“ S. 122: „Was geschah in meinem Leben, das noch jetzt wie ein mächtiger Zauber aus fremder unbekannter Welt mein ganzes Selbst unwiderstehlich beherrscht, so daß alle meine Gedanken sich verlaufen, wie in ein düsteres, nächtiges Meer“ (s. auch S. 128, 132, 136).

Diese Bestimmung verquickt sich im einzelnen mit der Wirklichkeit und wird in ihrer wahren Bedeutung in der dämonischen Naturschilderung mit dem Geschick des Dogen verknüpft und in der Schlußszene des Untergangs erfüllt (s. S. 108/109, 144, 145, 138). — Wie ein vorliegender Stoff im dämonischen Sinne benutzt wird, zeigen sehr anschaulich die „Bergwerke zu Falun“. Hier ist sehr geschickt eine dämonische Welt, die um ihrer selbst willen in dem sagenhaften Charakter ihres Milieus ausgebaut wurde, zu dem Inneren des jungen Bergmanns Elis in Beziehung gesetzt: „Torbern“, die „mächtige Königin des Gesteins“, etwas allgemein die Vorstellung der Bergjungfrauen, aus deren Herzen „jene Blumen, jene Pflanzen, jene Wurzeln hervorsprossen“. Die Schönheit der Vision liegt in der musikalischen Durchdringung. Im Sinn von Tiecks „Runenberg“, nur nicht in der Einzigart der düsteren Stimmung und der herzzerschneidenden Wirkung, zeigt die Novelle, „wie Menschen sich plötzlich im ganzen Wesen veränderten[1]), entweder in sich hinein erstarrten, oder wie von bösen Mächten rastlos verfolgt in steter Unruhe umhergetrieben wurden, und die bald dieses, bald jenes entsetzliche Ereignis aus dem Leben fortriß“ (S. 175/176, S. 195). Dem entsprechen Stimmungsähnlichkeiten: „Sowie nun der Jüngling aber wieder hinabschaute in das starre Antlitz der mächtigen Frau, fühlte er, daß sein Ich zerfloß in dem glänzenden Gestein, er kreischte auf in namenloser Angst und erwachte aus dem wunderbaren Traum“ . . . S. 188: „Er sah die Jungfrau, er schaute das hohe Antlitz der mächtigen Königin, sie erfaßte ihn, zog ihn

---

[1]) Diese Änderung ist ja hier von vornherein in dem Gemüt des „tiefsinnigen Nerikers“ vorbereitet.

hinab, drückte ihn an ihre Brust, da durchzuckte ein glühender Strahl sein Inneres und sein Bewußtsein war nur das Gefühl, als schwämme er in den Wogen eines durchsichtig funkelnden Nebels." Wie sehr aber dieser Konflikt stofflich in die Hoffmann eigentümlichste Problemstellung hineingezogen wird, zeigen die Worte: „Mitten in aller Wonne war es dem Elis manchmal, als griffe auf einmal eine eiskalte Hand in sein Inneres hinein, und eine dunkle Stimme spräche: „Ist es denn nun noch Dein Höchstes, daß Du Ulla erworben, Du armer Tor! — hast Du nicht das Antlitz der Königin geschaut?!" So ist der schlichte, in Schuberts „Ansichten" vermerkte Sachverhalt in mehr als einer Beziehung so wiedergegeben, wie er „mit den lebendigsten Farben im Inneren aufgeglüht" war. — Tief charakteristisch ist ferner eine Konzeption an sich wie der „Artushof", die ganz auf typischer Erhöhung der Wirklichkeit in dämonischem Sinne beruht, einem phantastisch glühenden Leben, das die Erscheinungen von innen heraus beseelt, dieses Leben mit der Wirklichkeit verflicht und ironisch auflöst; — doch noch mit fühlbarerer Magie als gerade in den auf diesen Gegensatz deutlich eingestellten Märchennovellen. — Bezeichnend ist die Auffassung und Problemstellung im „Kampf der Sänger" für die Person Heinrichs von Ofterdingen[1]), wie sie eben typisch im Dämonischen sich objektiviert. Den Vergleich mit der Dichtung des Novalis, die ja selbst wandlungsreich, gleichsam kosmisch ist, zieht die Kritik der Serapionsbrüder selbst heran. Um sich über die grundlegende Differenz der geistigen Sphäre in beiden Dichtungen klar zu werden, vergleiche man nur die Einleitung des sechsten Kapitels im „Heinrich von Ofterdingen" mit der Einleitung der Hoffmannschen Novelle, speziell auf S. 26 und 27, W. VII: „Statt der Laute, die Ofterdingen im Arm getragen, stand nun plötzlich eine finstere entsetzliche Gestalt vor ihm und hielt ihn, der zu Boden sinken wollte, umfaßt und hob ihn hoch empor in die Lüfte" ... „Aber oft schnitten grelle, häßliche Töne dazwischen, die mochten wohl aus dem wunden, zerrissenen Gemüt kommen, in dem sich ein böser Hohn angesiedelt" usw. — Denn andererseits werden

---

[1]) Wenn sie auch schon im Vorbild gegeben war!

die Probleme gerade durch dies Verfahren dämonischer Steigerung von ihrer weitgreifenden Lebenswirklichkeit abgeschnitten. Es dokumentiert sich Hoffmanns Interessensphäre und Gestaltungskraft entscheidend in der Tatsache, daß der tief tragische Konflikt der „Jesuiterkirche" nicht direkt dargestellt, sondern, in die Vorgeschichte verlegt, nur in den Höhepunkten in direkter Rede des Berthold gegeben wird, wodurch das ganze Erlebnis abgerückter und allgemeiner erscheint[1]), als es in seiner symbolischen Entwicklung ohnedies ist. Vor allem ist aber das Gegenspiel, die Angiola, kaum angedeutet in ihrem wirklichen Leiden, während die von dämonischem Schicksal zerrissene Künstlerpersönlichkeit des Berthold in der lebendigen Gegenwart eindringlich wird und unmittelbar individuelles Gepräge erhält[2]). Und wieder liegt andererseits in der Steigerung höchster Affekte bei der Darstellung des Berthold eine krasse Brutalität, die fast farblos erscheint und den Eindruck tiefer Tragik fast erstickt. Denn das Gesetz innerer Schönheit der Darstellung bei aller Charakteristik ist hier nicht eingehalten: „Du hast mich um mein Leben betrogen — verruchtes Weib! brüllte ich auf und stieß sie mit dem Fuße von mir, wenn sie ohnmächtig niedersank und meine Kniee umfaßte." — Wie hätte wohl ein moderner Dichter den Stoff der „Datura fastuosa" gestaltet!: Eine ältliche Frau, die ihrem erwachsenen Pflegesohn die Beschwerlichkeiten des Lebens abzunehmen gedenkt durch ein fortgesetztes Zusammenleben im Sinn des kindlichen Verhältnisses, zu gleicher Zeit aber diesem Leben die notwendige Konzession macht und eine Scheinehe mit dem Jüngling eingeht[3]). Bei Hoffmann gleitet charakteristischer Weise die realistisch-psychologische Motivierung, wie sie sehr treffend in der — nur leider allzu unterstrichenen — Auffassung des Freundes Sever und der Verspottung des Fremden zum Ausdruck gelangt, unter der dämonisch gefaßten Handlung her (XIV,

---

[1]) Im „Gelübde" liegt ein Teil der Handlung noch in dem Vorspiel!

[2]) Man vergleiche die skizzenhafte, aber den inneren Vorgang mit viel wirklicherer Tragik darstellende Novelle von E. A. Poe: „Das ovale Portrait".

[3]) Die Umkehrung des Problems in J. J. Rousseaus „Bekenntnissen", man vergl. Rousseaus Verhältnis zu Frau von Warens!

65): „Und abgesehen von dem, was sich in der Art Verderbliches ereignen kann, so lastet von Haus aus auf diesem Bündnis der ärgste aller Flüche auf Dir, der Fluch, vor dem auch die kleinste Blüte des Lebens erkrankt und abstirbt, — der Fluch des Lächerlichen"; dann auch direkt S. 87: „Der spitze tötende Pfeil des Lächerlichen traf des Jünglings Brust." Diese Handlung ist ja schon in ihrem Ausgangspunkt, dem Gegensatz eines abgeschlossenen stillen Innenlebens (die Professorin) zu dem „bunten irdischen Treiben" und eines kindlich weltfremden, von reiner Begeisterung entflammten Priestertums (Eugenius) zu der „satanischen Verlockung der Welt" so überaus bezeichnend in eine dämonische Antithese gehoben. Realistisch und dichterisch schön gesehen ist, daß gerade im Moment der systematischen Abkehr (nach der Eheschließung) die „finsteren, wilden Geister" des Lebens ihre zerstörende Macht empfangen. Folgerichtig ist die symbolische Demonstration dieser Verwicklung — der Mißverständnisse, die uns um das Leben betrügen, wie Sever so schön sagt — zu der „dämonischen Verlockung" gesteigert. Wie schade, daß die Gestaltung mit den typischen Mitteln der bekannten Technik der Tragik und Feinheit des Problems gegenüber versagt! Ich meine hier die vordeutenden Träume des Eugenius, die übrigens die Psychologie des jungen Medardus wiederholen (s. S. 59 ff., W. XIV.)[1]), namentlich aber die widerwärtige Szene der Liebesverlockung (S. 97), die Steigerung der Affekte ins Typische, Höllische S. 99). „Aufbrüllend wie ein wildes, vom Todesstreich getroffenes Tier, stürzte er gegen die Tür — aber in dem Augenblick faßten ihn auch die Eisschauer der Ohnmacht, und er sank bewußtlos nieder auf die steinerne Schwelle des Pavillons" (s. auch S. 93, 96, 98). In objektiver, konziser Kraft der Darstellung hätte die Novelle in der früheren Schaffensperiode vielleicht dem „Sandmann" ebenbürtig werden können oder auch der „Sylvesternacht". So erscheint sie bei oberflächlicher Betrachtung als eine Einkleidung der bekannten Lieblingsthemen, um den Mittelpunkt des darin doch nur äußerlich gefaßten Symbols der „Datura fastuosa" — der großen Fackeldistel, die das Mysterium der Liebe und

---

[1]) Auch W. XIV; S. 90.

des Todes in dem einen Tag ihres Blühens und Vergehens [1]) symbolisiert. Unbenommen bleibt aber immer die Frage, ob das so lebendig menschliche Problem überhaupt mit den Mitteln des Dämonischen zu bewältigen ist. —

Unter einem charakteristischen Gesichtspunkt sind auch Stoff und Problem im „Gelübde" gestaltet, derselben, die man aus Kleists Marquise von O." kennt. Das Teuflische des Vorgangs, seine vernichtende Rückwirkung, eine Stimmung grellster Beleuchtung und schneidendster Kontraste ist der eigentliche Zielpunkt der Darstellung [2]), einer im einzelnen ungewöhnlich lebendig sinnlichen, pathologischen Entwicklung zu einer Höhe, in der wieder alles Individuelle typisch wird. Dabei steht durchaus der Vorgang selbst im Mittelpunkt des Interesses: die ganze Novelle arbeitet auf dies Ereignis als ihren Höhepunkt zu und sinkt von ihm wieder zurück. — In feinerem Taktgefühl und mit viel tieferer Lebendigkeit schlägt die Kleistsche Novelle gerade den umgekehrten Weg ein, läßt den Vorgang selbst auf sich beruhen und erhebt in ihren Mittelpunkt die innere Entwicklung der Marquise. Sie ist novellistisch wirklich in dem innerlichsten Sinn, daß das Ereignis den Ausgangspunkt eines völlig neuen Werdens, der aktiven Ausbildung ihrer Persönlichkeit bildet — dieser Persönlichkeit, die so harmonisch aus ihrer sittlich reinen Empfindung heraus zugleich Gestalt und Lösung des Problems bestimmt. Tiefer motiviert ist die Auffassung des „teuflischen Frevels" bei der Marquise, die gerade von dem geliebten Mann tödlich verletzt wird, aber auch entsühnt werden kann [3]) — gesteigerter, brutaler der unentsühnbare Betrug des Xaver, der für die Gestaltung der Novelle nur eine Möglichkeit zuläßt. Freilich ist dieser novellistische Ablauf dann nicht nur blind schicksalsmäßig, sondern auch folgerichtig mit der Psychologie der Hermenegilda verknüpft. — Wie die dämonische Auffassung bei aller Wucht der Gesamtstimmung und aller motivierten Ableitung im einzelnen auf ein engeres Gebiet beschränkt bleibt, eine tief bedeutsame Lebenswirklichkeit aus dem rein Menschlichen heraus nicht zu ermitteln vermag,

---

1) Nach Schuberts Ansichten S. 248.

2) Siehe das Vorspiel!

3) „Auf einen Lasterhaften, nicht auf einen Teufel war ich gefaßt".

offenbart sich, wenn man die „Elixiere" Dostojewskis „Raskolnikow", dieser genialrealistischen und innerlichst — individuellen Verkörperung des gleichen Gedankens[1]), gegenüberstellt. Denn dort liegt doch im Tiefsten zugrunde der aktive Kontrast des inneren und äußeren Menschen, d. h. eines beherrschten bewußten und eines unbeherrschten unterbewußten, und dieser Kampf wird in ein mystisches Fatum verhüllt (s. S. 155, 111, 253, 299, 316, 347). Doppelt verzweigt sich dieses ja in die Mystik der Religion und die Entsühnungsgeschichte des fluchbeladenen Geschlechtes (s. S. 186, 235, 249, 267/268, 222, 277). Medardus durchmißt den ungeheuren Weg des Verbrechens innerhalb magisch verflochtener Zufälle und Geschehnisse und unter einem ebenfalls magisch wirkenden pathologischen Zwange (s. S. 184 u. 233): „Der Gedanke, daß ihr Verderben meines Lebens glänzendster Lichtpunkt sein könne." In Dostojewskis Roman geht aber gerade aus äußerster Bewußtheit das Verbrechen hervor und gelangt aus sich selbst auf ungeheurem Leidenswege zur geistigen Anschauung. Wie hier in die Idee des Verbrechens das Dämonische verlegt wird, aber im höchsten Sinn einer Weltüberwindung[2]), so erweitert sich die Problemstellung zu der tiefsten Entscheidung über das Verbrechen[3]) überhaupt, wächst in ihrer individuellen Gestaltung aus dem Hintergrund des ganzen russischen Volkes hervor: „Ich wollte ein Napoleon werden, und darum habe ich ermordet"[4]). In dem Gefühlseindruck aber faßt sich der irrationale Gehalt des Kunstwerks zusammen: einer Tragik des Verbrechens, die aus ganz reiner Empfindung fließt.

Für die Subjektivität der dämonischen Auffassung bei E. Th. A. Hoffmann ist die Übernahme und Nachdichtung des gegebenen Stoffes in den „Räubern" überaus bezeichnend. Gerade das schicksalsmäßige Dämonische wird an mehr als einer Stelle recht unterstrichen hervorgehoben; auch unabhängig von dem Hinweis

[1]) Psychologie des unsündigen Verbrechers.

[2]) „Ich habe ein Prinzip getötet". „Die wirklich großen Menschen müssen auf Erden großes Leid empfinden".

[3]) Vgl. S. 430 des I Bds. der Ausgabe von Möller van den Bruck, die ganze Unterhaltung auf S. 420/431.

[4]) Vgl. die Einleitung im I. Bd. von D. Mereschkowski, S. LXXXVII. ff.

der Freunde auf die Identität mit dem Schillerschen Drama in der fast hellseherischen Verkündigung des Grafen: „Ihre Erscheinung war der letzte Lichtpunkt in meinem Leben, Amaliens Flucht der erste Schlag des Wetters, das nun über mein Haus hereinbricht und es vernichtet.“ Ferner ist bezeichnend die dämonische Auffassung der Liebe Amaliens, das „dämonische Schicksal“ des Franz: „Finden Sie es möglich, daß ein Kind in solcher Liebe entbrennen, daß diese Liebe, eine unverlöschbare Flamme, ihr ganzes Wesen ergreifen konnte? Ein satanisches Geheimnis ist diese Liebe, und die Schauer der Hölle durchbeben mich oft“ usw. (W. XIII, S. 199): „Selbst der Tod, der unüberwindliche Leiden endigt, ist Wohltat für den, dessen Inneres irgendeine heillose Gestaltung des Lebens zerreißt mit namenloser Qual.“ Und so ist auch der schicksalsmäßige Ausdruck des Konfliktes: „des entsetzlichen Verhältnisses, des Kampfes der brünstigen Liebe und des tiefsten Abscheus, aus derselben unreinen Flamme roher Sinnlichkeit geboren“, die Zuspitzung des novellistischen Verlaufs auf die eine Szene schreiender Kontraste S. 209 tief charakteristisch. — Als Typ vollendet künstlerischer Erhöhung des Wirklichkeitsgehaltes durch das Dämonische möchte ich zum Schluß nochmals den „Don Juan“ anführen: Die aus tiefster Einfühlung in die Vorgänge auf der Bühne, aus lebendigster Erregung aufsteigende Vision der Donna Anna ist hier zu einem Erlebnis gestaltet, einem Erlebnis so subjektiver, innerlicher Art, wie es selten die Literatur hervorgebracht hat. Denn die höchste Erfüllung des in der Musik verheißenen „Anderen des Lebens“ tritt als lang gekannte geistige Beziehung wirklich in das Leben ein. Die zart verschwebende Darstellung vom Wirklichen ins Überwirkliche behält ihren Reiz auch über die das Erlebnis durchbrechende Reflexion hinaus: „Sowie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Übersinnliche versteht . . ., so geriet ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden“ usw. Die Vermischung von Reflexion und Erlebtem — im zweiten Teil wird das Erlebnis als bewußte Einfühlung wieder heraufgeführt — die bei geringerer Kunst der

Darstellung störend wirken müßte, ist durch die Gesamtstimmung zur Einheit zusammengefaßt, wie sie durch die Fiktion des Ganzen gerechtfertigt ist. Durch die unvergleichliche Realisierung des Schlusses erhält dieses Ganze aber eine künstlerische Form, von der die spätere und moderne Novellistik gelernt hat, deren konzise Wucht sie aber noch überdauert. Auf die typisch-dämonische Auffassung des Don Juan-Problems und seine Übertragung auf Donna Anna brauche ich nur hinzuweisen (s. S. 15).

Schluß.

Wir konnten bei der Fassung des Begriffs und der Darstellung des Dämonischen bei E. Th. A. Hoffmann die doppelsinnige Natur, die vernichtende Wirkung, das immer latente Ingrediens des Schauerlichen mehr oder weniger, in stärkerem oder schwächerem Akzent als etwas übergroßes Gespenstisches empfinden. Das im engeren Sinn Dämonische geht bei Hoffmann auf zwei Wurzeln zurück. Er selbst gibt darüber Aufschluß an zwei bedeutsamen Stellen: „unheimlicher Gast" W. VIII, S. 93: „Nicht wegzuleugnen ist die geheime Geisterwelt, die uns umgibt, die Schauer der Furcht, des Entsetzens mögen nur herrühren von dem Drange des irdischen Organismus, es ist das Weh des eingekerkerten Geistes, das sich darin ausspricht." Und nun folgt die Motivierung nach Schuberts „goldenem Zeitalter" und dem „Abfall von der Harmonie der Natur durch die Sünde", die hier nur angedeutet ist: das geheimnisvolle Reich stellt sich uns feindselig gegenüber, weil wir entartet sind. — Die höchste Idealisierung dieser Auffassung ermöglicht die Wendung in das Machtgebiet der weißen Magie, zu dem Dschinnistan und romantischen Geisterreich. Wir haben gesehen, daß Hoffmann die grobsinnliche — als Spuk — und die innerliche, psychopathologische Ausdeutung des Problems unternimmt, und wie sich in der Darstellung beide Weisen der Auffassung durchkreuzen. Ihre Wirkungen, ein äußerlich brutales Schicksal oder eine logische unerbittliche Konsequenz, die aus sich heraus ein Schicksal gestaltet, und ihr ästhetischer Wert sind verglichen worden. —

Die andere Wurzel ist „das Entsetzliche, was sich in der all-

täglichen Welt begibt („Vampyr“ IX, 174/175), und was die Brust mit unverwindlichen Qualen foltert und zerreißt“. „Ja wohl gebärt die Grausamkeit der Menschen, das Elend, was große und kleine Tyrannen mit dem teuflichen Hohn der Hölle schaffen, die echten Gespenstergeschichten.“ In diesen Worten wird ein realistischer Kern aufgedeckt, der selten ohne die Zugabe des Phantastischen in Hoffmanns Werke eingegangen ist, und den man ohne diesen Aufschluß vielleicht nicht aus seiner Hülle erkennen würde — denn im „Magnetiseur“, „Elementargeist“, oder auch im „Ignaz Denner“, wo ein bewußt böses Wollen vorliegt, wird das Interesse auf die übersinnlichen Beziehungen und Erscheinungen gelenkt. Im realistisch-phantastischen „Gelübde“ und im „Majorat“ ist dieser Kern schon deutlicher zu spüren, ferner in der das Realistische zu phantastischer Höhe hinaufsteigernden Schilderung des Verbrechers Renè Cardillac und in der Darstellung des „Spielerglücks“. Endlich ist von hier aus als Ausstrahlung auf die „gespenstische Tyrannei des Philisteriums“ hinzuweisen, die dämonisch mehr im Kontrast empfunden als durch sich selbst dargestellt wird. Ansätze zu einer direkten Darstellung sind vorhanden in der „Datura fastuosa“, im „Kater Murr“ mit Bezug auf die Gestalt der Rätin Benzon (X, S. 210/211), in der Anekdote aus den Serapionsbrüdern (VI, S. 16) von zwei Freunden, die nach zwanzig Jahren einen alten philosophischen Streit an demselben Punkt fortsetzen, auf dem sie stehen geblieben waren, und in einer der letzten Erzählungen, „Haimatochare“, die den Wissenschaftseifer zweier Freunde etwas ungemütlich nach dem Tragischen hin persiffliert und in Stimmung und Problemstellung E. A. Poe vorausahnen läßt. Man vergleiche dazu die „Sylvesternacht“ und die Kreisleriana und zu allem Ibsens „Gespenster“. — Es liegt auch in dieser Problemstellung eine metaphysische Frage, nämlich nach dem Sinn des menschlichen Tuns, und ob diese Abgründe der Psyche in einem lebendigen Zusammenhang stehen mit den Wurzeln seines Seins und seiner Bestimmung. Für dieses Problem hat Hoffmann in seiner Auslegung des „Don Juan“ ein aktives Verständnis bewiesen. Hierher gehört auch das Erfassen des Zusammenhangs von Verbrechen, Rasse und Vererbung in

den „Elixieren“ und, wohl hervorgehoben in der Umdichtung der „Räuber“, eine Tatsache, die Lublinski in seiner „Literatur und Gesellschaft des neunzehnten Jahrhunderts“ so besonders betont (Bd. I, S. 97.).

In die moderne Literatur ist die phantastische, wie die realistische Formgebung, die mehr oder weniger innerliche metaphysische Frage eingegangen. Verschärfter, konziser und stimmungseinheitlicher halten die modernen Dichter sich jeweilig in einem Gebiet, lösen die Fülle des Vieldeutigen (siehe „Elementargeist“) in ihren Novellen auf zu einer Wirkung. Ich denke hier vor allem an die Großen der fremdländischen Literatur: von Hoffmann unabhängig: Gogols „Wij“ und Turgenjews „Visionen“, dann, bis zu einem gewissen Grade beeinflußt, E. A. Poes „Wilson“, „Morella“, „Ragged mountains“, „Horla“ von Maupassant[1]. — Direkte Nachwirkungen Hoffmanns in der deutschen Literatur sind in den Biographien von Ellinger und Sakheim und in den verschiedenen Literaturgeschichten für die Romantiker, Heine, Hebbel, O. Ludwig, Storm, zum Teil auch rücksichtlich des Dämonischen aufgezählt worden. Ich möchte die Formungen, d. h. Auffassung und Gestaltung des Dämonischen im Vergleich mit E. Th. A. Hoffmann an einigen charakteristischen Punkten herausgreifen.

Das schicksalkündende Auftreten der irrsinnigen Zigeunerin, der geheimnisvolle Familienzusammenhang, die magnetische Verbindung, die tragische Verwicklung, der fatalistische, düstere Abschluß des „Maler Nolten“ müssen sehr an Hoffmanns Stoffkreis und die ihm eigentümlichste Technik erinnern. Für die Zigeunerin allein kommen in Betracht Anklänge an das „öde Haus“, die „Doppeltgänger“, die „Räuber“. — Und doch, wie hier alles in weiterem Sinn als bei E. Th. A. Hoffmann aus tief persönlichen Erlebnissen gestaltet ist, erkennt man das „Stoffliche“ in seiner unmerklichen Verflüchtigung, der volkstümlich lebensvollen und zart individuellen Charakterisierung, in der das Tragische

---

[1]) Poe hat ja Hoffmanns Schriften gekannt und von ihm gelernt, über die innere grundsätzliche Verschiedenheit von Hoffmann siehe Bodo Wildberg in seiner Einleitung zu dem Roman „narrative of Gordon Pym“ in den Büchern des deutschen Hauses, II. Reihe, Bd. 36, N. 12).

so in Lyrik aufgelöst ist, kaum. Man vergleiche die Einführung der Zigeunerin: „Der Schaugeist hat mir Euch gezeigt, Euch, Euer Haus, den Vater, die Geschwister usw." (auf S. 108 der Ausgabe bei Callwey.) Halten wir, weil der „Maler Nolten" doch ein Roman ist, und ich eigentlich nur von den Novellen ausgegangen bin, die „Elixiere" zum Vergleich heran, so sehen wir, daß hier doch in ganz anderer Weise die Personen den Begebnissen vorherrschen. Denke ich an die Elixiere, so denke ich an das, was Medardus erlebt, denke ich an den „Maler Nolten", so steigen mir die Personen und mit ihnen ihr Schicksal herauf. Solche Kunstweisen kann man nicht in Beziehung zueinander setzen. —

Storm hat in seinen Novellen „Spiegel des Cyprianus" und „Bulemanns Haus" Hoffmanns Sphäre berührt und gewisse spezifisch dämonische Stimmungselemente verkörpert, die von einem innerlichen Aufnehmen „seines seligen Amadäus mit der laterna magica" Zeugnis ablegen. Die Grundidee des Zaubers im „Spiegel des Cyprianus" ergänzt zufällig erfreulich positiv Hoffmanns Anschauung von der Machtsphäre des Magnetismus[1]): „Die Kräfte der Natur sind niemals böse in gerechter Hand", während der Gedanke der Sage, die den novellistischen Lauf bestimmt, eine Sühne, aus des Übeltäters eigenem Blut entsprossen, mit dem der Elixiere übereinstimmt. Der Aberglaube ist zart in die Novelle hineinverwebt[2]), fast kindlich hingenommen, wiewohl die Vorgänge sich auch anders deuten lassen könnten; und doch regelt er streng ihren Gang. — Wie ganz anders aufregend setzen aber solche Erscheinungen des Übersinnlichen, des Spuks bei Hoffmann ein. Man denke im „Elementargeist" an die vorbereitende Stimmung des Abends, an dem die Geisterbeschwörung verabredet wird, die aufs höchste gediehene pathologische Spannung des Helden vor den kabbalistischen Operationen und dann diese selbst. Oder an solche schon von vornherein dämonisch pointierte Vorgänge, wie die Szene vor dem Spiegel der Giulietta, wie denn dies alles aus dem ganz anderen Umfang und der selb-

---

[1]) S. „Serapionsbrüder" W. VII, S. 12 und der „Magnetiseur".

[2]) Man beachte auch besonders die einleitende Rahmenerzählung und den Schluß.

ständigen Bedeutung des Dämonischen bei Hoffmann hervorgeht. — Das Grauen in der Stormschen Novelle ist im Realistischen wie im Phantastischen außerordentlich stark suggestiv gegeben, in der objektiven Charakteristik des Oberst Hager, die mehr aus der Handlung als aus der Schilderung fließt[1]), und in der unvermuteten Wirkungsweise des Spiegels[2]). Wie aber das Phantastische als Symbol eines psychologisch und teleologisch konsequenten Geschehens zugleich das Ganze trägt und doch wie ein Schimmer über ihm liegt, so strahlt aus der wehmütigen Gesamtstimmung, die immer das Bessere mit leiser Sympathie begleitet, die tiefe Bedeutung wirksam hervor und mildert durch ihre Schönheit den sonst unerträglichen Eindruck des Geschehnisses ab, ohne an Wirklichkeit einzubüßen. – Ich habe gerade bei Hoffmann an mehreren Stellen auf eine Steigerung der Affekte ins Typische und Höllische hingewiesen, die den Gegenstand in der ihm innewohnenden Gefühlsbedeutung nicht mehr wiedergeben konnte, gelegentlich der Besprechung des „Gelübdes", der „Datura fastuosa", der „Jesuiterkirche" und des „Ignaz Denner" unter dem Kapitel Stilvermischung des Phantastischen mit dem Realistischen. Die objektive Stilführung an sich, als objektive Stellung zu dem dargestellten Schicksal, wie sie im „Sandmann" ihre höchste grausame Kraft erreicht, ist an dieser Stelle als diametral entgegengesetzte Anschauungs- und Empfindungsweise, wie sie eben die Einzigart Hoffmanns widerspiegelt, zu nennen, aber nicht zu kritisieren. — In „Bulemanns Haus" ist der realistische Kern stärker und zugleich in engster Beziehung mit dem Spukhaften gegeben. Das ganze Milieu ist von vornherein Inbegriff märchenhaften Grauens. Der psychologische Verlauf: wie ein halb verbrecherischer, geistig minderwertiger, gänzlich vom Leben abgeschlossener Mensch nach seinem wirklich großen Verbrechen am Leben selbst in wahnsinniger Angst vor den Katzen, seinen Hausgenossen, untergeht, die er von der überseeischen Fahrt vor langen Jahren mitgebracht hatte, schreitet parallel mit einer immer gewaltiger werdenden Stimmung des Grauens fort, über der dann die poeti-

---

1) Dieselbe Kraft wie bei Hebbel im „Heideknaben".

2) Siehe die Katastrophe auf S. 270 der Westermann'schen Ausgabe, Braunschweig.

sche Auflösung in den Spuk wieder wie ein stiller Glanz liegt. Die Schilderung aber, wie die Tiere sich verwandeln in jene furchtbar rastlosen Verfolger ihres Herrn, rührt schon an das grausam Grauenhafte, wo „alle Schrecknisse des lebendigen Lebens“ eintreten (vgl. die Kritik zum „Teufel von Berlin“ VIII, S. 18), und die eben besonders qualvoll durch die grauenvolle Vorstellung eines Untergangs durch Tiere wirkt. —

In der „Richterin“ von C. F. Meyer ist das Dämonische — hier einfach das Übersinnliche — nur als Funktion verwandt im Sinn der Shakespeareschen Geistererscheinung, aber im höchsten Maße lebendig: Als krankhafte Steigerung der Sinne und Konsequenz des Geschehens erfüllt es zugleich die höchste Aufgabe, den novellistischen Verlauf so in sich zu ründen, daß er als Ausschnitt ewiger Teleologie erscheint. Denn in dem Moment, wo sich das Sinnliche an dem Übersinnlichen bricht, vollzieht sich ein ewiges Gesetz. Als der Wahn über die Stirn der Richterin Macht bekam, beim Erschallen von Wulfrins Horn sie am Grabe des gemordeten Gatten sinnlos tiefste Geheimnisse in die Lüfte rufen ließ, da hatte sich ihr Schicksal abgeschlossen, und der Zirkel des rächenden und sühnenden Geschehens war erfüllt. — Eine solche verallgemeinernde und bejahende Anwendung des Dämonischen ist natürlich mit E. Th. A. Hoffmanns ganzer Persönlichkeit, Weltauffassung und Begabung unvereinbar. —

Wenn Paul Heyse[1]) in einer Sammlung von Märchen und Spukgeschichten Probleme und Manier der Serapionsbrüder wieder aufs Tapet bringt und vielfach nachahmt, so haben diese Anekdoten schon aus dem Grunde mit dem Geist E. Th. A. Hoffmanns nichts zu schaffen, weil meistens die natürliche Erklärung hinterdreinfolgt, oder sich selbst sachte verliert. Im „Waldlachen“ handelt es sich um den akustischen Spuk, im „Mittagszauber“ ist mit geringer Veränderung, aber nicht mit der Wucht Hoffmanns die Geschichte der Tante Severins dargestellt. Selbst in der sehr wirkungsvollen Geschichte von der „schönen Abigail“ ist das Vampyr-Revenantmotiv plump und wenig überzeugend darge-

[1]) Die genauen Titelangaben befinden sich in dem hinten angefügten allgemeinen Verzeichnis.

stellt — dem Hoffmann selbst allerdings künstlerisch nicht gerecht geworden ist. Den eigentlichen Mittelpunkt bildet die menschlich novellistische Verknüpfung, hier wie meistens eine Liebesgeschichte, die ihrerseits liebevoll ausgeführt aber durch das Gespenstische nicht wesentlich vertieft wird. An anderer Stelle: („die gute Frau“) dient das Dämonische nur als oberflächliche Einkleidung eines spezifisch menschlichen Problems. — Anders in den jüngsten Strömungen der modernen Literatur, die, ausgerüstet mit erweiterten psychologischen und naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, vor allem aus der Schulung an E. A. Poe heraus und durch Aufnahme der neoromantischen Kultur in Frankreich, sowie der äußersten, verfeinerten Dekadenz Oscar Wildes, Geist, Probleme und Technik E. Th. A. Hoffmanns in unseren Tagen erneuern. Ihre hervorragenden Vertreter sind Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers und Bodo Wildberg. Sie verkörpern wieder eine Metaphysik innerhalb der realistischen, wie der phantastischen Form und machen sie in dämonischer Gestaltung fühlbar: das Realistische ist freilich meistens zu phantastischer Höhe gesteigert. Die Grausamkeit und der Schrecken, „das Labyrinth der Seele und die Mystik der Wissenschaft“ sind ihre Gegenstände[1]). In objektiver Gestaltung, novellistischer Zuspitzung[2]) und Stimmungsreiz des Geheimnisvollen[3]) stehen sie auf anderer Basis als Hoffmann, denn Poe ist bewußtes Vorbild. Dennoch ist unser Dichter im „Sandmann“ einzigartig, lebensreicher in der Entwicklung der Psyche Nathanaels von der Kindheit an und unübertroffen im „Don Juan“. Lehrreich ist aber, wie sie Motive, dämonische Wirkungen und Stilmittel, z. B. die Antithese[4]) oder die Wirkung des magnetisch bannenden Blickes[5]) ausnutzen, hinaufsteigern, isolieren — im ganzen oft die Wirkung vereinfachen, im einzelnen komplizieren. Von solchen gemeinsamen Motiven

---

1) S. Bodo, Widbergs Einleitung zu E. A. Poes Novellen, Bücher des deutschen Hauses IV. Reihe, Bd. 79 S. 13 ff.

2) Besonders Bodo Wildberg, G. Meyrink im „Albino“, Ewers in der der „Spinne“.

3) G. Meyrink: „Chimäre“, „Urne v. St. Gingolph“, „Bal macabre“.

4) Ewers: „Das weiße Mädchen“, „im Feenland“, „Die Tomatensauce“.

5) Wildberg: „Dalmanns Haupt“.

seien angeführt: Das teuflische Gefallen am Blut, verkörpert in der Figur des Popen in der Novelle „Die Tomatensauce“ von H. H. Ewers, — dämonischer Liebeszwang, der zermalmende Angst und höchstes Entzücken vereint: in der „Spinne“, — die Probleme der entzweiten Persönlichkeit auf sexuelles Gebiet übertragen bei H. H. Ewers: „Tod des Baron Jesus Maria von Friedel“ und in Bodo Wildbergs Novelle „Vitzli-Putzli“. Ferner gehören hierher die Furchtaffekte und Zustände solcher Persönlichkeiten, dargestellt von Meyrink in den phantastischen Erzählungen: „Die Pflanzen des Dr. Cinderella“ und „Suggestion“, — das satanische Wirken: Figur des Fritz Beckers in der „Topharbraut“ von Ewers und der furchtbare Mohammed Daraschekoh in den anatomischen Verwandlungen Meyrinks, — das Insichziehen und dämonische Beherrschen einer Person: Bodo Wildberg in der Novelle „Tante Engeltraut“, hier ganz aufs Pathologische hinausgewandt, durch eine Tote. Man vergegenwärtige sich nur den „Ignaz Denner“, die „Sylvesternacht“ (Figur des Dapertutto, der Giulietta), die „Bergwerke zu Falun“, das „öde Haus“, den Doppeltgänger der „Elixiere“, den „Sandmann“, den „Magnetiseur“! Deutliche Anklänge sind in der „Spinne“ (Ewers) an den „Sandmann“ und in „Dalmanns Haupt“ (Wildberg) an die Geschichte von der Tante Severins vorhanden. Man vergleiche diese Kongruenz auch gelegentlich im äußeren Stil: In der Novelle „Dalmanns Haupt“ heißt es auf S. 50 der „Dunklen Geschichten“: „ich hatte mich in den Lehnstuhl geworfen, der vor dem großen Büchertische stand, da sagte jemand mit meiner Stimme: „Ich will's tun, Borwin“ usw.; so auch einmal in Gustav Meyrinks „Wachsfigurenkabinett“ auf S. 221: „Überhaupt war Daraschekoh der böse Dämon dieser Familie, Thomas Charnoque hatte vollständig in seinem Bann gestanden“ usw. — An bunter Fülle des Grauens ist Gustav Meyrink dem Geist Hoffmanns am nächsten, wie er ja auch den Weg zu exzentrischer Satire findet und zuerst beschritten hat. —

Gerade die neueste Literatur in ihrer engen und verschärften Zuspitzung erweckt aber wieder lebhaft die Frage nach dem Wert und der tiefsten Lebenswirklichkeit des dämonischen Stiles. Denn innerste Lebenswahrheit ist im Grunde doch das Kriterium für

das „Einzig Wirkliche“ der Traumwelt! Eine so unverhüllt marktschreierische Grausamkeit, wie sie z. B. Meyrink in seinem „Wachsfigurenkabinett“ [1]) darstellt, mehr noch ein Entfachen gruseligen Grauens mit grobsinnlichen, billigen Mitteln im „Präparat“ scheint mir die innere Grenze des poetisch Wirksamen — und damit Wertvollen zu verlassen. Und manchmal mag auch ein Zweifel an der Ehrlichkeit der oben zitierten Kunstauffassung nahegelegt werden. Über noch nicht abgeschlossene Erscheinungen verbietet sich aber jede weitere Kritik. Nur allgemein: Wie E. Th. A. Hoffmann eine tiefere Metaphysik, eine reichere Erhöhung der Wirklichkeit, eine ewige Gültigkeit in seinen Märchen aufschließt — man muß sich nur die tiefe Idee vergegenwärtigen, die jeweilig dem „goldenen Topf“, dem „Klein-Zaches“, dem „Meister Floh“, der „Prinzessin Brambilla“ zugrunde liegt! — so wird immer die „Nachtseite“, wo sie um ihrer selbst willen dargestellt wird, auch in der dichterischsten Verklärung durch einen E. A. Poe, ein Sonderzweig der großen lebenumfassenden Kunst sein. Gerade deshalb habe ich aber ausführlicher, als es vielleicht bei meinem Thema geboten schien, die Darstellung des Dämonischen in der neueren Literatur verfolgt, um zu zeigen, welche Möglichkeiten in einer allgemeineren Verwendung des Begriffes und welche lebenswirklichen Funktionen in ihm liegen. Die Bedeutung des Dämonischen in inniger Beziehung zu dem Allgemeinmenschlichen und dann darüber hinaus sahen wir in Storms „Spiegel des Cyprianus“ und C. F. Meyers „Richterin“ verwirklicht, die individuelle Entwicklung, aber in einem ganzen, reichen Lebensumfange im „Maler Nolten“. E. Th. A. Hoffmann konnte diesen erweiterten Lebenszusammenhang nicht harmonisch gestalten, weil er ein „Heimatloser“ in der Wirklichkeit und trotz ihr war. Und so rettete er sich in das Reich der Magie. — In der Intensität seiner inneren Erscheinungen und ihrem formalen Ausdruck steht er abseits von den Zeitgenossen in überragender Höhe [2]). Und was am Künstlertum Hoffmanns als Mangel er-

---

[1]) Zwar innerhalb der spezifisch raffinierten Panoptikumsstimmung, aber ohne den mystischen Reiz des „Albino“!

[2]) Ich schließe mich hier den Resultaten vergleichender Kritik an, die

scheint, ist beredtes Dokument der Persönlichkeit[1]), einer Persönlichkeit, die geschlossener in sich selbst dasteht als andere Romantiker, und die ihr Eigenstes in steter Fortentwicklung noch auf dem Sterbelager wahrte. —

Sakheim in dem Kapitel seiner Studie über Hoffman „Bilanz des romantischen Märchens" gewinnt.

[1]) Hoffmann war, wie nach allen Zeugnissen der Mitwelt feststeht, stets ausgezeichnet in dem ihm verhaßten Berufe als Jurist. Er blieb Persönlichkeit trotz des namentlich im Alter ausschweifenden Alkoholgenusses. Man vergleiche seine glühende Entrüstung über das Benehmen des betrunkenen Bräutigams der Julia Marc (bei Kunz S. 92) und rufe sich das Bild seines rastlosen Geistes und der kühnen, kämpfenden Seele zurück, das die Zeugnisse über seine letzte Krankheit und seinen Tod von ihm geben. (s. Hans v. Müller: „Hoffmanns Ende", Abdruck für den XI. Bibliophilentag, Sept. 1909 München.

Verzeichnis der im Text nicht ausführlich zitierten Quellen.

E. Th. A. Hoffmann, sämtliche Werke, herausg. von Eduard Griesebach, Leipzig Hesse's Verlag.

Bd. I—IV der Hoffmannausg. von Georg Maaßen, München und Leipzig 1909, bei Georg Müller; im Text zitiert: M. I—IV.

E. Th. A. Hoffmanns Leben und Nachlaß von J. E. Hitzig herausg. Bd. I—III Stuttgart 1839.

Erinnerungen aus meinem Leben, hrsg. von Z. Funck (K. F. Kunz) I. Bd.: Aus dem Leben zweier Dichter: E. Th. A. Hoffmanns und F. G. Wetzels.

Georg Ellinger: E. Th. A. Hoffmanns Leben und seine Werke, Hamburg und Leipzig 1894.

Arthur Sakheim: E. Th. A. Hoffmann, Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken, Leipzig 1908.

F. Poppenberg: Bibelots, „E. Th. A. Hoffmann-Spiegelung", S. 263—271 Leipzig 1904.

G. H. Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft, Dresden 1808 und Symbolik des Traumes, Bamberg 1814.

Eschenmayer: Versuch, die scheinbare Magie des tierischen Magnetismus aus physischen und psychologischen Gesetzen zu erklären, Wien 1816.

Josef Weber: Der tierische Magnetismus, oder das Geheimnis des menschlichen Lebens aus dynamisch-psychischen Kräften verständlich gemacht, Landshut 1816.

K. A. F. Kluge: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel, Berlin 1811.

Novalis, Schriften, hrsg. von J. Minor, Bd. I—IV., Jena 07.

Der Genius, aus den Papieren des Marquis C. von G., 4 Bde., Hohenzollern 1794, von Karl Große.

Die Versuche und Hindernisse Karls, eine deutsche Geschichte aus neuerer Zeit, Berlin und Leipzig 1808 bei Reimer.

Theodor Storms Werke, Neue Ausgabe in 8 Bdn., Bd. II, Braunschweig 1906.

Eduard Mörike, sämtliche Werke, der Kunstwartausgabe V. und VI. Bd., bei D. W. Callwey, München.

Richard M. Meyer: Deutsche Stilistik, München 1906.

Gustav Meyrink: Orchideen, München 1906 bei A. Langen; daraus zitiert: das Präparat, Chimäre, eine Suggestion.

Derselbe: Das Wachsfigurenkabinett, sonderbare Geschichten, München 1908; daraus zitiert: der Albino, die Urne von St. Gingolph, die Pflanzen des Dr. Cinderella, bal macabre, das Wachsfigurenkabinett.

Hanns Heinz Ewers: Das Grauen, seltsame Geschichten, München 1910 bei Georg Müller, 8. Aufl.; daraus zitiert: die Tomatensauce, das weiße Mädchen, die Topharbraut, im Feenland.

Derselbe: Die Besessenen, seltsame Geschichten, München und Leipzig 1909; darans zitiert: die Spinne, der Tod des Baron Jesus Maria von Friedel.

Bodo Wildberg: Dunkle Geschichten, Reclam 5160; daraus zitiert:
Vitzliputzli, Dalmanns Haupt, Tante Engeltrauts Geist.

Paul Heyse: Novellen, 20. Band, Märchen und Spukgeschichten, Stuttgart und Berlin 1908, bei Cotta.

Lebenslauf.

Ich, Olga Maria Raydt, wurde geboren am 19. Januar 1888 zu Ratzeburg im Kreis Herzogtum Lauenburg. Ich besuchte städtische höhere Mädchenschulen in Hannover und Leipzig, darauf die Realgymnasialkurse für Frauen von Fräulein Dr. Käthe Windscheid zu Leipzig. Die Reifeprüfung legte ich vor der Königlichen Prüfungskommission des Leipziger Realgymnasiums ab. Ich studierte deutsche Literaturgeschichte, Geschichte, Philosophie und nebenher Kunstgeschichte in Leipzig, Tübingen und München. Meine Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten: Sievers, Köster, Witkowski, Wundt, Brandenburg, Lamprecht, Seeliger, Doren, Brahn, Doretzsch, Adickes, Goetz, Busch, Lange, Muncker, Paul, Heigel, Unger, von der Leyen, Scheler, Geiger, Fischer, Voll.